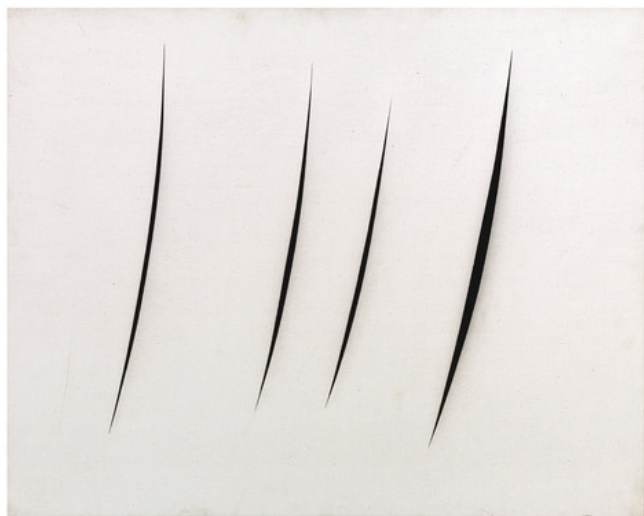


Federico Vercellone

Dopo la morte dell'arte



il Mulino

Saggi



Da quasi due secoli la questione della morte dell'arte appassiona la riflessione filosofica e le pratiche artistiche. Se fu Hegel il primo a rilevare che l'arte non costituisce e nemmeno può più rappresentare la verità e il centro di una cultura, è nel Novecento che il tema diventa ineludibile. Ma è davvero morta l'arte? Artisti e pensatori, a partire dall'avanguardia storica per giungere sino alle teorie dell'arte contemporanee, non hanno mancato di confrontarsi con questo interrogativo, come mostra il libro, sottolineando come il quadro sia oggi radicalmente mutato per l'impatto che sull'esperienza estetica ha prodotto l'avvento delle tecnologie digitali.

Federico Vercellone insegna Estetica nell'Università di Torino. Con il Mulino ha già pubblicato: "L'estetica dell'Ottocento" (1999), "Storia dell'estetica moderna e contemporanea" (con A. Bertinetto e G. Garelli, 2003), "Lineamenti di storia dell'estetica" (con A. Bertinetto e G. Garelli, 2008) e "Oltre la bellezza" (2008).



il Mulino

e-book

Federico Vercellone

Dopo la morte dell'arte



il Mulino

e-book

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Per altre informazioni si veda <http://www.mulino.it/ebook>

Edizione a stampa 2013

ISBN 978-88-15-24426-0

Edizione e-book 2013, realizzata dal Mulino - Bologna

ISBN 978-88-15-31540-3

Indice

[Introduzione](#)

Capitolo primo

[L'Ottocento e la “fine dell’arte”](#)

Capitolo secondo

[Il secolo lacerato](#)

Capitolo terzo

[Il Novecento oltre il Novecento](#)

Capitolo quarto

[Prospettive](#)

[Conclusioni](#)

[Bibliografia](#)

[Indice dei nomi](#)

[Immagini](#)

Ringraziamenti

Rivolgo a Remo Bodei e a Pino Cantillo un affettuoso ringraziamento per il loro prezioso e amichevole consiglio. Sono molto grato ad Alberto Martinengo per le sue indicazioni e per l'aiuto che ha voluto darmi nella fase finale del lavoro.

Introduzione

1. Omicidi per finta

Non è possibile dimenticare che l'Ottocento è il grande secolo delle morti o degli omicidi simbolici. È il secolo che vede susseguirsi nel giro di qualche decennio un ciclo quasi catastrofico di morti senza cadavere. Si va infatti dalla 'morte dell'arte' per venire alla 'morte di Dio' e infine addirittura alla 'morte dell'uomo'. Può sembrare paradossale, ma in questo itinerario fra morti e omicidi simbolici che si inoltra fra alcuni dei maggiori rappresentanti della cultura ottocentesca, da Hegel a Max Stirner, a Dostoevskij e a Nietzsche, assistiamo quasi di continuo a un evento o meglio a un effetto paradossale. Dalle spoglie della vittima sorgono – veri e propri *revenants* – numerosi nuovi esemplari del defunto il quale sembra in questo modo vendicare la propria morte. Non solo sono nati molteplici nuovi dei dopo l'annuncio nietzschiano della «morte di Dio», ma l'arte domina oggi il campo tanto potentemente che, nel recente passato, si è potuto, a più riprese, parlare di «estetizzazione del mondo della vita». E – per concludere frettolosamente la lugubre sequenza – non è possibile dimenticare che, alla morte dell'uomo proclamata da Max Stirner^[1], ha fatto seguito la grande ondata umanistica del secondo Ottocento e poi novecentesca.

Per restringere il campo e venire al punto, è proprio la «fine dell'arte» (divenuta poi «morte»), sopraggiunta in quanto essa non è più, secondo le hegeliane *Lezioni di estetica*, la suprema depositaria della verità come avveniva nell'età classica greca soprattutto grazie alla scultura, a produrre un singolare evento concomitante: il sorgere di un'attitudine estetica della quale il museo e l'erudizione storica sono i più significativi esponenti sul piano delle istituzioni culturali.

Con ciò, nell'ambito della riflessione sulla 'fine dell'arte', si produce implicitamente una sorta di primato delle arti figurative che non verrà più messo in crisi. Su questa via inoltre l'arte si separa dal mondo che l'ha generata e inizia a condurre una vita autonoma che viene osservata da una filosofia particolare, per l'appunto l'estetica intesa – a partire dai romantici e da Hegel – come 'filosofia dell'arte'. In quanto l'arte non può più testimoniare in modo soddisfacente la propria verità nel mondo – ecco che essa si ritrae in una sfera separata dell'esistenza nella quale può esercitare la sua ormai limitata potestà. L'antica potenza mitica dell'arte, che si riverberava nelle sue immagini, viene così mortificata e svilta sotto le spoglie museali dell'apparenza estetica.

2. Dal romanticismo al realismo

È ben noto che l'Ottocento intrattenne un rapporto singolare e quasi privilegiato con l'artificioso. In Germania, in particolare, questa peculiare e strana relazione tra la natura e l'artificio, ma anche tra l'artificio e la natura, divenne quasi una sorta di ossessione. Un esempio particolarmente significativo a questo proposito è l'ambigua fascinazione nei confronti del doppio e degli

automi che percorre la cultura tedesca (e non solo) a partire dalla polemica romantica contro il nichilismo per arrivare sino a *L'uomo di sabbia* di E.T.A. Hoffmann. In ogni caso, a partire dal *Discorso del Cristo morto* di Jean Paul fino alle *Veglie di Bonaventura* di August Klingemann, per limitarsi ad alcuni esempi, si palesa una sorta di incipiente e fantasmatica estetizzazione del mondo che si è trasformato, a contatto con l'incombente potenza dell'immaginazione fichtiana che tutto domina e trasforma nelle sue sembianze, in un vuoto fantasma. È il principio paradossale della modernità e della sua crisi qui ad affiorare. Può un'epoca, e dunque anche la sua coscienza filosofica, fondarsi solo su se stessa²? Può rompere con le tradizioni fondanti e nutrirsi soltanto della propria stessa carne? Non produrrà in questo modo che vuoti sembianti? Non farà del mondo stesso una sorta di arte senz'opera?

Con ottime ragioni, si potrebbe ipotizzare che anche gli omicidi simbolici siano parte di questa medesima vicenda. Si tratta di morti senza cadavere, morti paradossali in cui l'estinzione del corpo vivente viene sostituita dal certificato di morte. O dall'annuncio della morte. Da una morte fittizia che costituisce la premessa per numerose rinascite del defunto, il quale può ora presentarsi in perfetta salute sotto nuove vesti. Tutto questo vale in particolare per l'arte.

Volendo descrivere la situazione si assiste contemporaneamente al decadere dell'arte e della bellezza e, come già sopra si diceva, all'affermarsi sempre più pronunciato dell'estetizzazione. Per un verso dunque, secondo quanto testimonia la vasta fenomenologia di età romantica relativa al nichilismo, il principio della finzione euforicamente o tragicamente viene a imporsi come il

principio su cui viene a fondarsi la realtà stessa^[3]. Per altro ciò avviene in una non casuale concomitanza con il decadere della bellezza artistica che coincide con un'immane confusione che coinvolge tutto l'ambito dell'arte. È quanto rileva Friedrich Schlegel in un saggio molto famoso, *Sullo studio della poesia greca*:

Mai il bello. Il bello è così lontano dall'essere il principio dominante della poesia moderna che molte delle più splendide opere moderne sono palesemente rappresentazioni del brutto, tanto che si è costretti ad ammettere (a malincuore) che esiste una rappresentazione dell'immensa ricchezza del reale nel suo massimo disordine e della disperazione causata dall'eccesso e dal conflitto delle energie, per la quale è necessaria un'eguale se non maggiore forza creatrice e sapienza artistica che non per la rappresentazione di quella ricchezza e di quelle energie in perfetta armonia. Le più celebri opere moderne sembrano distinguersi da questo genere più per grado che per natura e anche se si scopre in esse un lieve presagio di bellezza compiuta, se ne trae un *desiderio insoddisfatto* anziché un quieto e pacato godimento. Anzi, non è raro che l'artista si allontani tanto più dal bello quanto più appassionatamente lo desidera. Talmente confusi sono i confini della scienza e dell'arte, del vero e del bello, che anche la convinzione della loro eterna immutabilità si è fatta ovunque instabile. La filosofia poetizza e la poesia specula in astratto, la storia viene trattata come letteratura e la letteratura come storia. Anche i generi poetici confondono la loro destinazione; uno stato d'animo lirico diventa oggetto di un dramma e un soggetto drammatico viene costretto in una forma lirica. Questa *anarchia* non si arresta all'esterno, ma dilaga all'intera regione del gusto e dell'arte. L'energia produttrice è inquieta e instabile e la ricettività, sia del singolo che dell'intero pubblico, è sempre ugualmente insaziabile e ugualmente insoddisfatta. In questo avvicinarsi senza fine, anche la teoria sembra aver abbandonato la speranza in un *punto fermo*. Il gusto pubblico (ma come può esistere un gusto pubblico dove non ci sia un pubblico costume?) o quella caricatura del

gusto pubblico che è la *moda* rende omaggio in ogni istante a un idolo diverso; ogni nuova scintillante apparizione fa sorgere la fiduciosa certezza che si sia finalmente raggiunta la meta del bello supremo, la legge fondamentale del gusto, il criterio ultimo di ogni valore artistico. Ma già l'istante successivo mette fine al delirio e coloro che si erano inebriati tornano in sé, fanno a pezzi l'immagine dell'idolo mortale e, in una nuova innaturale ebbrezza, consacrano al suo posto un altro idolo, la cui sacralità non vivrà più a lungo del capriccio dei suoi adoratori^[4].

Si palesano così le motivazioni per cui Hegel enunzia la tesi della «fine dell'arte». L'esperienza estetica, che non trova un saldo riconoscimento nel mondo pubblico, nell'*ethos*, assume sempre di più l'aspetto dello *shock*. Per un verso abbiamo a che fare con un'arte solo estetica, racchiusa nelle proprie istituzioni deputate (il museo, la sala da concerto ecc.), mentre, per altro verso, proprio la finzione si definisce come il principio onnipotente che istituisce la realtà.

È un passaggio quanto mai complesso e ricco di implicazioni, ma decisivo. Hegel riconosce che l'arte non detiene più la posizione centrale che aveva rivestito nel mondo greco. L'«epoca eroica», la «condizione universale del mondo» che non conosce fratture sono per sempre venute meno. Entro quest'ambito, dominato da un *ethos* comune, in cui la sfera religiosa e quella della legge si confondono in un unico plesso, l'agire individuale non ha ancora perduto il proprio centro. L'esistenza dei singoli non si è ancora specializzata negli ambiti differenziati che caratterizzano il mondo cristiano-borghese. La condizione per cui l'eroe può essere tale è che egli possa espandere con efficacia multilaterale il proprio agire su tutto un mondo. È proprio questa quella che Hegel definisce come la «condizione universale del mondo»:

Qualsiasi azione conforme al diritto, all'etica e alle leggi, i singoli individui facciano nell'interesse e nel corso del tutto, il loro volere e realizzare, così come loro stessi, rimangono, rispetto al tutto, sempre insignificanti e semplice esempio. Infatti le loro azioni sono sempre la realizzazione del tutto parziale di un caso singolo e non la realizzazione di questo come di un'universalità, nel senso che quest'azione, questo caso venga con ciò reso legge o sia portato ad apparire come legge. Egualmente non dipende affatto dalla volontà dei singoli come tali che diritto e giustizia valgano o meno; questi valgono in sé e per sé, sia che gli individui lo vogliano o no. [...] La punizione di un crimine [...] non è più affare dell'eroismo individuale e della virtù di un unico e medesimo soggetto; ma essa si scompone nei suoi diversi momenti, nell'indagine e valutazione dei fatti, nel giudizio e nell'esecuzione della sentenza del giudice, ed ognuno di questi momenti principali ha a sua volta le sue differenze speciali, di cui i singoli realizzano *uno* dei lati. L'applicazione delle leggi non dipende quindi da *un* individuo, ma è il risultato di una multilaterale cooperazione in un ordinamento stabilito. [...] Perciò noi abbiamo richiesto per la libera configurazione dell'individualità le condizioni opposte, in cui la validità dell'etico poggia solo sugli individui che per la loro particolare volontà e l'eminente grandezza ed efficienza del loro carattere si collocano in cima alla realtà in cui vivono[5].

La «condizione universale del mondo» contrasta dunque con la modernità borghese, prosaica, nella quale le diverse sfere dell'esistenza vengono articolandosi come modalità separate che non consentono più quanto contemplato invece dall'idea dell'individualità eroica. In quest'ultimo caso l'eroe può essere legge a se stesso, è l'incarnazione vivente del diritto e del proprio diritto, mentre questo non potrebbe darsi nel mondo borghese moderno. Per esempio, un moderno Odisseo che procedesse solitario alla strage dei proci non verrebbe riconosciuto come un eroe ma arrestato e giudicato come un criminale squilibrato.

Somiglierebbe a uno di quei vecchi e delusi reduci del Vietnam assetati di vendetta che avrebbero voluto proseguire contro il proprio governo la guerra iniziata contro i vietcong. «Fine dell'arte» significherebbe dunque che l'arte non riesce più a estendere la propria significazione sopra il complesso della natura e del mondo, non è più in grado di costituire il vincolo intorno al quale, anche e soprattutto in forza dell'inestricabile alleanza con il mito religioso, viene a connettersi l'insieme di una cultura. Ciò comporta, per altro verso, che l'arte nel presente si vada ritraendo all'interno delle proprie istituzioni, dalla galleria, al museo, alla sala da concerto... L'esito di questo processo è l'«arte per l'arte», che costituisce in fondo il trionfo del motivo kantiano di un piacere senza interesse, estraneo tanto alla sfera dell'eros quanto a quella dell'utile. È un'arte che non cerca più conferma e approvazione nel gusto quale *sensus communis*, anch'esso contraddittoriamente centrale nel quadro della riflessione di Kant. Essa non va alla ricerca di una condivisione universale, ma trova le proprie conferme e la propria legittimazione entro di sé, in una sfera puramente estetica.

In questo quadro l'arte autonoma, che si è emancipata dalla vita, assevera se stessa, costruisce da sola il proprio divenire, assume in breve un atteggiamento per così dire performativo. Diventa un'arte a programma. Siamo ai preludi dell'arte d'avanguardia. Ma un'arte di questo genere non può pretendere d'influire sulla vita. Resta arte e null'altro che arte soltanto. Non oltrepassa i territori dell'apparenza nei quali il decimo libro della *Repubblica* platonica l'aveva confinata. Proprio sulla base di un presupposto di questa natura, per altro, Hegel guarda con sarcasmo alla riproposta di un'arte devota da parte dei pittori nazarenili⁶. Nessuno, ai suoi occhi, si inginocchierà

più dinanzi a immagini religiose come si faceva nel Medioevo. La finalità autenticamente religiosa non può più sommarsi a quella semplicemente estetica^[7]. E il trionfo della coscienza estetica è anche il trionfo di un universale scetticismo che depauperava le immagini di ogni potere e di ogni influenza sul mondo. Lo spirito ha ormai intrapreso un cammino *toto coelo* diverso rispetto all'epoca felice non solo dell'arte greca ma anche del Medioevo cristiano nel quale l'arte poteva proporsi come mediazione della verità religiosa e dunque dell'Assoluto. Ora ogni tentativo di produrre un'arte devozionale, per quanto riuscita e raffinata possa essere quanto alla sua fattura, non può proporsi che come affettato estetismo. E l'estetismo è la vera e propria cifra della fine dell'arte. All'arte autonoma denunciata da Hegel, fonte di poco credibili fanatismi estetizzanti, fa da contrappeso l'estetizzazione del mondo stesso denunciata dai romantici critici nei confronti di Fichte, perspicaci nei confronti del presente.

La questione della morte dell'arte è così da parte a parte attraversata dal tema dell'estetizzazione. All'estetizzazione dell'arte che fa di quest'ultima un assoluto secondo, un assoluto minore, tale solo in quanto si è sciolto, *absolutum*, da quello maggiore della bellezza, fa da controcanto un'incipiente estetizzazione del mondo. Per altro verso parlare di morte dell'arte non comporta affatto, come del resto non avviene nel caso degli altri omicidi simbolici che permeano l'Ottocento, l'idea di una fine assoluta, bensì una prospettiva opposta. Abbiamo qui a che fare con un'immensa dilatazione di quanto è oggetto della rappresentazione artistica, che può ampliare i suoi confini dai limiti proposti dalla poetica dei generi per andare verso la realtà, o quanto si suppone essa sia. È un movimento molto polivalente e strutturato ma, in fondo,

sostanzialmente semplice, e si può intendere sotto diverse denominazioni o punti di vista, come discesa dall'ideale, come itinerario verso il realismo, o verso quella che si potrebbe definire come 'disartizzazione dell'arte'[8]. Comunque si voglia definire questo cammino, esso prevede in ogni caso un'immensa dilatazione dell'ambito di ciò che può divenire artisticamente rappresentabile. Come rammenta Linda Nochlin, il soffermarsi di Edmond de Goncourt sull'agonia del fratello Jules nelle pagine del *Journal* segnala un nuovo sguardo artistico che si è svincolato da ogni visione metafisica d'insieme per attenersi a una sorta di realismo assoluto, che confina con la descrizione clinica[9].

'Disartizzazione dell'arte' significa dunque qualcosa di molto preciso e, insieme, di paradossale. In prima battuta significa che l'arte abbandona i cieli dell'ideale, lascia dietro di sé la bellezza, per una sorta di impulso alla verità. Non vuole più partecipare del regno dell'apparenza, guidata dall'impulso distruttivo a essere oggettiva che sembra produrne l'auto-implosione o la dissoluzione.

Ma in realtà le cose non vanno proprio così. È una sorta di voluto fraintendimento. Perché qui si produce il movimento più tipico dell'arte che si autodefinisce come 'moderna'. È un'arte che, negando se stessa e gli ambiti che le sono peculiari, muore come l'araba fenice, per cui, venendo meno, produce il proprio risorgere sotto fattezze rinnovate. L'apparenza estetica che non vuole più essere una forma di illusione (ammesso che mai lo sia stata...), che si rivolta, che prende partito contro se medesima, mette paradossalmente in gioco, per salvarsi, la propria stessa sopravvivenza come in una sfida estrema dalla quale uscirà vincitrice. L'arte che nega se stessa è un'arte

che si autotrascende, che accetta di esistere prendendo le distanze da sé. Ed è così costretta a essere più che arte.

Abbiamo a che fare con un'arte che medita su di sé mentre va facendosi. È un'autoriflessione che accompagna l'opera sotto le spoglie delle poetiche, e s'inserisce come un elemento prosaico nella compagine artistica. Si tratta dunque di un'arte che da un lato pensa e riflette mentre, dall'altro, si scopre disponibile nei confronti degli immensi territori del brutto e dell'informe. Entrambi i movimenti vanno tenuti in conto e sono indispensabili per comprendere che cosa si sta producendo.

Non a caso gli artisti stessi saranno particolarmente attenti nei confronti di una polemica scientifica che si svolge nella Parigi ottocentesca, quella tra Georges Cuvier e i due Saint-Hilaire, Geoffroy e il figlio Isidore. Nel dibattito sulla mostruosità Goethe vedrà addirittura un momento fondamentale dell'epoca presente. Per altro verso a esso faranno riferimento anche Victor Hugo e Balzac. Il mostro diviene addirittura in questo quadro una sorta di simbolo cosmico. È quanto Victor Hugo mette in bocca al mostro Gwynplaine in *L'homme qui rit*: «Voi mi prendete per un'eccezione! Io sono un simbolo. O stupidi onnipotenti, aprite gli occhi. Io incarno tutto»^[10].

Tipicamente, come spesso avviene nei momenti di crisi, il negativo viene a risolversi in positivo e il mostro si profila come una sorta di compendio dell'intero sviluppo della specie vivente. Nel mostro si manifesta, per i Saint-Hilaire, uno stadio pregresso dell'evoluzione. Questo si rivela in particolare nell'osservazione del feto umano il quale ripete, nel processo della propria formazione, lo sviluppo della specie nel suo complesso. L'ontogenesi ricapitola, da questo punto di vista, la filogenesi. La

regressione mostruosa diviene, in questo quadro, immagine e simbolo.

3. La tecnica artistica

L'emergere del brutto fa dunque da contrappunto al primato classico della bellezza. Ma l'emergere del brutto corrisponde anche con l'idea che l'arte ha definitivamente lasciato dietro di sé la natura. Si ha pertanto a che fare con un'invenzione creatrice molto condizionata dalla tecnica. È un'arte che si rinsera su se stessa, che alla mitopoiesi evocata da Goethe e dai romantici contrappone un'intensa elaborazione tecnica e intenzionale che l'avvicina alla riflessione e l'approssima così all'antinatura, al demoniaco. È quanto già si annuncia, sia pure molto remotamente, nel tardo Settecento, nel primo degli episodi degli *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte* di Wilhelm Heinrich Wackenroder, le cui idee esercitarono un influsso fondamentale sulle poetiche del romanticismo figurativo in Germania. Già da qui si può desumere che la tecnicizzazione rinvia a un'arte priva di aura, che ha perso contatto con il sacro, con l'ispirazione divina della bellezza che si effonde nel mondo. Se all'ispirazione divina si sostituisce il principio di una soggettività autonoma come fattore della creazione, andiamo incontro a un'invenzione estetica che si regge sulla tecnica e sul suo procedere arbitrario e non più su parametri saldi e assoluti. Abbiamo così a che fare con un'arte priva di aura che si accompagna a un incipiente «disincanto del mondo». La relazione biunivoca tra macro e microcosmo viene qui meno e a essa si sostituisce l'inquietudine di una soggettività priva di orizzonti. Al termine dell'episodio degli *Sfoghi* dedicato a *Le stranezze di Piero di Cosimo* Wackenroder afferma:

L'artista deve, secondo me, essere soltanto uno strumento capace di accogliere in sé tutta la natura e, animandola dello spirito umano, riprodurla e trasfigurarla in bellezza. Ma se l'artista, per intimo istinto e per superflua forza, esaltata e selvaggia, è eternamente in un inquieto travaglio, allora non è più uno strumento adatto, ma lo si potrebbe chiamare piuttosto, lui stesso, un'opera d'arte della creazione.

Nel mare che rimbomba e spumeggia non si specchia il cielo; nella chiara corrente del fiume si guardano felici gli alberi, le rocce, e le nuvole che vanno per il cielo, e le stelle del firmamento¹¹¹.

La tecnicizzazione dell'arte è dunque insieme un fattore e una conseguenza del disincanto moderno del mondo. È come se un destino epocale venisse prefigurandosi nell'arte. L'illuminismo, la ragione matura che fonda la modernità consapevole di sé, adotta il modello della tecnica. L'arte coglie in modo aurorale questo motivo. Abbiamo così a che fare con un'arte che si fa carico del peso della riflessione e dell'autocostruzione. È un'arte che abbandona il mondo per ritrarsi su di sé e lasciarlo alla sua essenza disincantata. E che accoglie per parte sua il disincanto del mondo. Dice Hegel, a questo proposito, definendo le caratteristiche generali della «forma d'arte romantica»:

Infatti nella fase dell'arte romantica lo spirito sa che la sua verità non consiste nell'immergersi nella corporeità; al contrario egli diviene certo della sua verità solo per il fatto che dall'esterno si riporta nella sua intimità con sé e pone la realtà esterna come un'esistenza a lui non adeguata. Se quindi questo nuovo contenuto pur possiede in sé il compito di farsi *bello*, per lui tuttavia la bellezza, nel senso sin qui incontrato, rimane qualcosa di subordinato e diviene la bellezza *spirituale* dello in sé e per sé interno in quanto soggettività spirituale in sé infinita (Est., pp. 582-583).

L'arte romantica, in quanto preludio e realizzazione di quella moderna, laddove essa si identifica con tutta l'arte dell'Occidente cristiano, è dunque un'arte votata all'intimità spirituale, un'arte eminentemente soggettiva che ha lasciato da parte il mondo esterno per affidarsi a una riflessione su di sé e sui propri mezzi. È un'arte la quale, pur enfatizzando i propri motivi costruttivi, la propria essenza tecnica, si ritrae dal mondo per racchiudersi in un universo solo suo, quello della coscienza estetica, dell'*art pour l'art*. Questo è il paradosso assolutamente realistico dinanzi al quale ci pone Hegel. Questo ha poi una conseguenza fondamentale per quanto riguarda la sistematica estetica di Hegel, ma anche per noi in quanto la diagnosi hegeliana è a questo proposito molto precisa. Tutto ciò significa, per Hegel, che l'architettura e la scultura, l'*arte pubblica*, divengono arti secondarie nel mondo moderno. Potremmo dunque tradurre l'idea hegeliana di «fine» o «morte dell'arte» moderandone la portata e l'ampiezza. La morte dell'arte produce la fine dell'arte pubblica facendo invece proliferare l'arte come istituzione e dunque anche l'arte come finzione consapevole di sé. L'arte come istituzione è poi, per parte sua, l'esito della morte dell'arte che confina quest'ultima nei limiti dell'immaginario estetico che non ha influenza sul mondo.

La modernità fondata sulla soggettività pura e dispiegata va qui incontro alla sua grande *impasse*^[12].

Questa è la sfida dinanzi a cui viene a trovarsi l'arte moderna e in parte anche quella postmoderna.

È un'arte che non esercita più alcuna influenza sulla vita ma che ha una grande nostalgia di tornare a esercitare su di essa un ruolo rinnovato. È questo un filo rosso che ci

conduce attraverso tutta (o quasi) la vicenda della morte dell'arte per giungere sino all'avanguardia storica e ancora più avanti, sino ai nostri giorni. È questo per altro un filo rosso che ci conduce anche da Hegel a Nietzsche, laddove quest'ultimo vede nell'arte un passato del quale siamo tuttavia ancora oggi debitori. L'arte è per Nietzsche un «commovente ricordo delle gioie della giovinezza»:

223. *Tramonto dell'arte*. Come nella vecchiaia ci si ricorda della gioventù e si celebrano feste della memoria, così l'umanità starà presto, rispetto all'arte, nel rapporto di un commovente ricordo delle gioie della giovinezza. Forse l'arte non è stata mai compresa così profondamente e con tanta anima come oggi che la magia della morte sembra avvolgerla e trasfigurarla. Si pensi a quella città greca dell'Italia meridionale, che in un solo giorno dell'anno celebrava ancora le sue feste greche, fra tristezza e lacrime per il fatto che sempre più la barbarie straniera trionfava sui costumi della sua tradizione; non si è mai goduto così bene l'ellenico, in nessun luogo si è mai sorseggiato con tanta voluttà questo dorato nettare, come tra questi Elleni morenti. Presto si considererà l'artista come una magnifica reliquia, e a lui, come a un meraviglioso straniero, dalla cui forza e bellezza dipese la felicità di epoche passate, si renderanno onori quali non ne riserviamo facilmente ai nostri simili. Il meglio di noi è stato forse ereditato da sentimenti di epoche anteriori, a cui per via diretta quasi non possiamo più giungere; il sole è già tramontato, ma il cielo della nostra vita arde e risplende ancora di esso, sebbene non lo vediamo più¹³.

L'arte, afferma inoltre Nietzsche nell'aforisma precedente, c'insegna a guardare alla vita «con interesse e piacere». Essa avrà, nell'ultima fase della produzione nietzschiana, la funzione di lievito per l'accrescersi del tono vitale. Qui tuttavia Nietzsche guarda a essa melanconicamente, ma non senza riconoscenza, come a una potenza che appartiene a un passato che è stato

messo da parte dal progresso di una ragione più matura e illuministicamente ispirata^[14]. Quella che viene dunque a mancare è l'arte in quanto potenza eternizzante quale si era configurata nella prima fase dell'opera di Nietzsche, e alla quale Nietzsche aveva fatto riferimento in particolare nella seconda *Considerazione inattuale*, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.

Ma, in questo modo, si fa anche perspicuo lo schema di filosofia della storia al quale fa capo l'idea di morte dell'arte in tutto il suo percorso. Abbiamo qui a che fare con uno schema molto tradizionale, quello del passaggio dal mito al *logos* in cui la maturità della ragione illuministica finisce per sovrastare l'antico incanto del mondo. Quantomeno a questo riguardo Benedetto Croce ha indubbiamente ragione quando, parlando di Hegel, afferma: «L'arte-religione è inevitabilmente disciolta dalla filosofia»^[15].

In tutta la vicenda della morte dell'arte, quest'ultima finisce per restare vittima di questa filosofia della storia implicita. È infatti il confronto con l'arte a indurre, almeno inizialmente, la riflessione filosofica a ritenere che la maturazione della ragione illuministica debba volgere verso lo sviluppo di una ragione tecnica che produce il 'disincanto del mondo'. L'arte si è fatta carico di questa croce. Essa, in altri termini, ha dovuto lasciarsi permeare da una tecnica che è l'opposto del sorgere spontaneo della bellezza dal seno della natura. Da molti punti di vista e in ambiti profondamente lontani gli uni dagli altri (si potrebbe andare da Giulio Carlo Argan a Theodor W. Adorno) si affaccia dunque l'idea che l'arte consapevolmente moderna debba confrontarsi (se non identificarsi) con ciò che la minaccia, e cioè con la tecnica.

Adorno annunzia inoltre l'esigenza di un'arte che incorpori, quasi con un movimento mimetico, quella tecnica che è nemica della bellezza, così che l'arte medesima, con intenti emancipativi o critici, sia messa in grado di fare i conti con il mondo cui appartiene^[16]. Una nuova mitologia della tecnica, violentemente polemica nei confronti dell'*art pour l'art*, percorre del resto l'arte dell'avanguardia a partire dal futurismo.

Sino a qui ci troviamo dinanzi a un passo tutto sommato inevitabile. Se il nemico ti sovrasta non ti resta che morire eroicamente o passare dalla sua parte.

Ma è il modo in cui la tecnica viene intesa in questo quadro che è notevolmente problematico. Si è proposta con insistenza un'idea di tecnica che fa capo a una tradizione notevolmente variegata, che va da Max Weber a Martin Heidegger. Quantomeno a questo proposito, questa tradizione esprime tuttavia una valutazione unitaria. Si tratta cioè del presupposto per cui la tecnica è un fattore del moderno disincanto del mondo, il volto maturo di una ragione solo strumentale.

Viene escluso invece, in questo quadro, quanto in fondo è implicito nell'idea di tecnica: e cioè che essa sia un originario fattore di incantamento^[17]. L'idea che la tecnica non solo modifichi la natura, ma produca anche un'altra natura' e nuovi mondi, un inedito sistema di equilibri che non trova riscontro nel precedente come in un rapporto tra l'originario e il derivato. Se ci mettiamo su questa via, l'origine, la natura dietro di noi non rappresenta più un parametro assoluto di valore mentre la tecnica non costituisce l'esito di un necessario tradimento. La valutazione dei suoi prodotti viene a riguardare esclusivamente il nuovo sistema di equilibri che nel

frattempo è sorto, e che deve essere considerato in quanto tale.

Per fare un passo oltre, sarà dunque necessario ripensare la tecnica e la stessa nozione di arte in relazione a questa. In particolare sarà necessario attraversare la forma più matura dell'idea di «fine dell'arte», quella formulata da Hans Belting nel volume *La fine dell'arte come fine della storia dell'arte*^[18]. Qui si rivela che proprio il concludersi del grande capitolo della vicenda che ha convogliato l'universo dell'immagine all'interno della storia dell'arte consente all'immagine di liberarsi dalle maglie nelle quali Kant l'aveva involontariamente imprigionata pensando a una bellezza priva di ogni interesse, per l'appunto solo estetica. L'immagine è ora in grado di riacquistare un'autonomia rispetto al proprio supporto, e dunque di esercitare una rinnovata potenza o, se vogliamo, una rinnovata influenza sul mondo. Tutto questo coincide non casualmente, come ha sottolineato Nicolas Bourriaud, con una odierna profonda modificazione della consapevolezza di sé dell'arte contemporanea, la quale tende a scegliere un cammino che abbandona lo spazio della rappresentazione per insinuarsi nell'esistenza e produrre «forme di vita»^[19]. Da questo punto di vista l'idea di morte dell'arte sussiste e cade insieme ai presupposti idealistici che l'hanno prodotta^[20]. Un'inedita alleanza tra l'arte e la tecnica che ci conduca al di là dell'idea del disincanto del mondo, e forse verso un suo meditato e tecnologico 'reincanto', può dunque essere d'aiuto a riflettere su di un'arte che voglia riprendere il proprio ruolo nella coscienza pubblica e su di una tecnica che voglia essere meno omologante e anonima e più capace di aprirsi alla necessità di definire luoghi non spaesati e anonimi, come gli ansiosi «nonluoghi» di Marc Augé^[21]. Potrebbero essere luoghi dotati di un'identità,

ospitali, figli di quella natura seconda che è la tecnica, la quale sembrerebbe volere ora familiarizzare con la prima. Si tratta di contesti e luoghi che riproducono da un certo punto di vista l'incanto mitico senza per altro dar seguito a un progetto neopagano, all'idea di una 'ridivinizzazione' del mondo. Qui sta in fondo il passaggio che Hegel non aveva visto. Nuova mitologia non significa per forza di cose una rinascita neopagana. Rimitizzazione non significa per forza 'ridivinizzazione'. L'arte virtuale sembra per esempio additare un cammino di questo genere. Essa conduce, come ha indicato Oliver Grau, verso l'«immersione», dall'estraneità alla vita evocata dall'*art pour l'art* a una nuova appartenenza al mondo attraverso l'arte^[22]. La necessità di realizzare un'arte che sia ancora un vincolo per l'uomo e per la sua esistenza nel mondo, più volte evocata con toni esoterici da Martin Heidegger, sembra paradossalmente realizzarsi non contro la tecnica ma grazie a questa. L'idea di una nuova classicità tecnologica, a prima vista un paradossale ossimoro, sembra invece profilarsi come una *chance* effettiva per il nostro tempo.

Sempre meno, da molti punti di vista, la tecnologia sembra votata a un destino di disincanto del mondo. E sempre più la tecnica artistica si configura invece come una modalità di produrre realtà, mentre le sue immagini costituiscono un repertorio potente di produzione di identità nuove, se vogliamo d'incantamento. Questo modifica naturalmente in profondità la relazione tra arte e scienza, poiché il concetto di creatività, che anche in campo biologico ha avuto un recente significativo sviluppo^[23], può addentrarsi in ambiti che prima sembravano lontani o ostici nei suoi confronti. Dall'immagine digitale, alle nuove possibilità dischiuse dal *rendering* dell'immagine, al lavoro di artisti come Olafur

Eliasson è sempre più evidente che la tecnologia si propone, quantomeno in alcuni suoi momenti particolarmente significativi, come motivo di un nuovo «reincantamento del mondo»: verrebbe da dire che essa prospetti una nuova realtà e una rinnovata appartenenza al mondo. Sembrano in altri termini aprirsi le possibilità di una tecnologia più inventiva, più accorta nei confronti dei luoghi e della natura, meno devastante. Una vera e propria tecnica artistica che sia anche una tecnica della natura.

Si pensi a questo proposito, per limitarsi qui a un esempio solo, al significato di un'installazione come il *Weather Project* di Olafur Eliasson alla New Tate di Londra nel 2004, sulla quale si tornerà al termine di questo libro. Si ha qui a che fare con un nuovo sole, capace addirittura di abbronzare, che illumina e, per così dire, 'inventa' un nuovo ambiente e modifica anche il modo di sentire. Che interviene, come un'energia nuova, sul sentimento individuale e su quello collettivo avvicinandoli, creando una nuova comunità lirica ed epica al tempo stesso.

Che sia questo il cammino nel quale è opportuno addentrarsi? Un cammino nel quale l'arte svolge nuovamente un ruolo inaugurale come già era avvenuto con il disincanto tecnologico del mondo? Anche in questo caso, ma in senso opposto al precedente, essa prefigura i lineamenti di una razionalità rinnovata, in grado di connettere il globale al locale, la ragione tecnologica con l'esigenza, densa di risonanze ecologiche, di rinnovare il vincolo della comunità nell'universo globalizzato.

[1] Cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà* (1845), trad. it. di L. Amoroso, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1986², p. 163:

«L'aldilà fuori di noi è stato certo spazzato via e la grande impresa degli illuministi è compiuta; ma l'aldilà dentro di noi è diventato un nuovo cielo che ci invita a nuove scalate celesti: il Dio ha dovuto far posto non a noi, ma – all'uomo. Come potete credere che l'uomo-dio sia morto, se prima, in lui, non è morto, oltre al dio, anche l'uomo?».

[2] Cfr. a questo proposito H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992.

[3] Mi sia consentito rinviare a questo proposito alla mia *Introduzione a Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009⁸, pp. 3-23.

[4] F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, trad. it. a cura di A. Lavagetto, con un saggio di G. Baioni, Napoli, Guida, 1988, pp. 66-67.

[5] G.W.F. Hegel, *Estetica*, edizione it. a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1997, pp. 208-209 (d'ora in poi Est.)

[6] Cfr. a questo riguardo O. Pöggeler e A. Gethmann-Sieft, *Kunsterfahrung und Kulturpolitik in Berlin Hegels*, in «Hegel-Studien», 22, 1983.

[7] Cfr. A. Gethmann-Sieft, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, in «Hegel-Studien», 25, 1984, in particolare alle pp. 163-235.

[8] Per quanto riguarda l'idea di 'disartizzazione' cfr. naturalmente T.W. Adorno, *Teoria estetica*, nuova edizione italiana rivista a cura di F. Desideri, Torino, Einaudi, 2009, pp. 24-27. Per quanto riguarda una considerazione contemporanea della disartizzazione dell'arte, cfr. G. Villard, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2010.

[9] Cfr. L. Nochlin, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 39.

[10] V. Hugo, *L'uomo che ride*, trad. it di B. Nacci, Milano, Garzanti, 1988², p. 536. Su tutta la questione cfr. M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini e Associati, 1992, in particolare a p. 87.

[11] W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione di F. Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 49.

[12] A proposito della concezione hegeliana della modernità cfr. R.B. Pippin, *Hegel, Modernity and Habermas*, in Id., *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 157-184.

[13] F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, I, in Id., *Opere*, vol. IV, t. I, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965, pp. 157-158.

[14] Cfr. C. Gentili, «Morte dell'arte» e «Morte di Dio». *Confronti testuali e relazioni concettuali*, in M.C. Fornari (a cura di), *Nietzsche. Edizioni e interpretazioni*, Pisa, Ets, 2006, pp. 179-192.

[15] B. Croce, *La «fine dell'arte» nel sistema hegeliano*, in Id., *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, p. 221.

[16] Cfr. a questo proposito Adorno, *Teoria estetica*, cit., in particolare pp. 46-49, 77-83, 285-294.

[17] Cfr. a questo proposito A. Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in J. Coote e A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 40-63. Mi permetto inoltre di rinviare inoltre a F. Vercellone, *Le ragioni della forma*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 9-16.

[18] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Beck, 1995.

[19] Cfr. N. Bourriaud, *L'art moderne et l'invention du soi*, Paris, De Noël, 1999.

[20] *Ibidem*, pp. 167-169.

[21] Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005.

[22] Cfr. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2003.

[23] Cfr. a questo proposito per esempio il libro di S. Kaufman, *Reinventare il sacro. Una nuova concezione della scienza, della ragione e della religione*, Torino, Codice, 2010. Cfr. inoltre I. Singer, *Modes of Creativity*, Cambridge (MA), Mit Press, 2011.

L'Ottocento e la “fine dell’arte”

Dall'Ottocento si parla della fine (o morte) dell'arte in quanto essa non è più, secondo le hegeliane Lezioni di estetica, la suprema depositaria della verità come avveniva nell'età classica greca soprattutto grazie alla scultura. Si produce un singolare evento concomitante: il sorgere di un'attitudine estetica della quale il museo e l'erudizione storica sono i più significativi esponenti sul piano delle istituzioni culturali. L'arte moderna e postmoderna è un'arte che non esercita più alcuna influenza sulla vita ma che ha una grande nostalgia di tornare a esercitare su di essa un ruolo rinnovato. È questo un filo rosso che ci conduce attraverso tutta (o quasi) la vicenda della morte dell'arte per giungere sino all'avanguardia storica e ancora più avanti, sino ai nostri giorni. È questo per altro un filo rosso che ci conduce anche da Hegel a Nietzsche, laddove quest'ultimo vede nell'arte un passato del quale siamo tuttavia ancora oggi debitori.

1. Il romanticismo e Hegel

Non si può certo affermare che il romanticismo tedesco costituisca in modo consapevole e tematico un antecedente dell'idea di ‘fine’ o di ‘morte dell’arte’. Il romanticismo, quantomeno quello tedesco, è indubbiamente attraversato da una duplice inclinazione.

Da un lato vuole riaffermare la centralità dell'arte e la sua peculiare verità, in contrasto con un mondo che tende a divenire refrattario e sordo nei confronti del primato metafisico della bellezza. Per molti versi, e in ogni caso limitatamente al nostro quadro, il romanticismo è un movimento che reagisce, in modo accorto e dolente, all'idea che la bellezza abbia perduto la propria sacralità, che essa si presenti in un quadro ormai solo secolare. All'idea, in breve, che la bellezza stia avviandosi in direzione di una deriva estetica. Ciò coincide, come già si osservava sopra, con il sorgere di un'arte autonoma, la quale si crea le proprie istituzioni deputate. Si tratta di un'arte che afferma la propria paradossale assolutezza non più nella pretesa di intrecciare intorno al proprio centro tutto il tessuto di una cultura, secondo quanto avveniva con i Greci (quantomeno nell'immaginario classicistico), ma si racchiude su di sé, dando forma a una dimensione diminuita dell'Assoluto, a quell'assoluto dell'arte che dipende dallo scindersi della bellezza dagli altri trascendentali che la accompagnavano nella tradizione medioevale: *unum, ens, verum, bonum*.

Nel quadro della proposta romantica, l'idea di morte dell'arte non si manifesta dunque lessicalmente in questa forma. Viene piuttosto suggerita come un conflitto della bellezza, non ancora dimentica dei suoi antichi poteri, nei confronti di un incipiente estetismo. Questo consente di cogliere e unificare una varietà di temi all'interno del romanticismo: dal primato dell'arte nella sua funzione veritativa, all'idea di una nuova mitologia che ripristini la sua antica centralità nel quadro della cultura. La preoccupazione più intensa del romanticismo riguarda un'arte che non deve dileguare i propri significati nell'apparenza estetica, che non deve perdere attrito nei

confronti della realtà. È dunque un'arte che tende a mantenere integro quello che potremmo definire il suo spessore simbolico, la sua capacità di costituire un punto di riferimento ineludibile e universale entro un orizzonte di senso fortemente disgregato. Qui prende forma il conflitto tra i romantici e Hegel. Quest'ultimo ritiene che ogni tentativo nella direzione sopra annunciata non possa che andare incontro a una *débâcle* inevitabile, a un fraintendimento fondamentale circa il ruolo dell'arte nella modernità.

Se per Hegel la bellezza costituisce l'incarnazione sensibile dell'idea, la quale, su questa via, in alcuni momenti privilegiati struttura un mondo, nel caso dei romantici abbiamo invece a che fare con un'arte che si propone essa stessa come assoluta, fondata solo su se stessa proprio in quanto essa è stata *absolta*, sciolta da ogni legame nei confronti dell'assoluto vero e proprio (in questo caso – stando agli ambiti di competenza della bellezza – dal vero e dal buono). Nonostante il suo statuto depauperato, essa produce con uno sforzo eroico il proprio orizzonte totalizzante. È quanto testimonia l'idea di «poesia romantica» quale si configura nel frammento 116 dell'«Athenäum», intesa come «poesia universale e progressiva», come un genere poetico in eterno divenire che deve raccogliere intorno a sé i *disiecta membra* della realtà. Si tratta di un genere poetico che esercita un immane sforzo centripeto, che si produce, per così dire, nella ricerca della realtà con l'intenzione di accoglierla nel proprio seno. Inglobandone i frammenti, restituendoli al loro status coeso, di realtà in senso enfatico. Abbiamo qui a che fare con un abbagliante gioco di specchi, con un vorticoso scambio dei ruoli tra apparenza e realtà. La sfida è paradossale: l'apparenza estetica, la poesia, l'arte

debbono donare consistenza a una realtà che sembra essere andata letteralmente in frantumi anche in forza degli eventi rivoluzionari. È l'apparenza che, attraverso un travaglio alchemico e terapeutico insieme, ricompone le tessere del *puzzle* sconvolte dal vento rivoluzionario e rende reale il reale, restituendogli un profilo riconoscibile.

Ci troviamo così dinanzi a una sorta di assolutezza paradossale, a un assoluto secondo che sopravviene in assenza del primo e che costringe la nuova forma artistica ad autoproporsi, a una sorta di autorappresentazione in assenza del conforto che le possa derivare da un più autorevole *status*.

Si avvia così una lunga vicenda che conduce sino all'avanguardia storica: l'arte vuole ricongiungersi alla vita e supplisce nel suo specchio alla vita assente. È così che l'arte autonoma, attraverso un lungo travaglio, che ha nell'ambito del primo romanticismo molti momenti significativi, si orienta verso un nuovo assoluto, un assoluto solo artistico che costituisce il surrogato temporale di quello intemporale andato perduto.

Ora se i romantici guardano spesso con sospetto a questo processo di secolarizzazione dell'arte di cui pure si riconoscono figli, attraverso il quale si genera l'arte moderna, Hegel tende invece ad asseverarne il volto positivo. Questo è il vero e proprio punto attraverso il quale si può dirimere il confronto a distanza tra l'uno e gli altri, laddove questi ultimi rivendicano un significato positivo al simbolo e al mito che Hegel tende invece a svalutare nell'ambito della sua estetica. È strategica da questo punto di vista la posizione che Hegel attribuisce nelle *Lezioni* alla «forma d'arte simbolica», qualificata addirittura come «pre-arte», mentre il romanticismo tedesco, in tutto il suo

sviluppo, da Jena a Heidelberg, vede nel simbolo e nel mito degli elementi che strutturano il suo programma poetologico. Hegel, al contrario, già dal periodo di Jena, non riconosce, come già si ricordava sopra, alcuna legittimità a un progetto di questa natura^[1].

È quasi inutile ricordare come, a più riprese, in ambito romantico, si profili invece l'idea di una «nuova mitologia» poetica, una mitologia rinnovata che trae dalla filosofia del presente, dall'idealismo (perlomeno nel caso esemplare di Friedrich Schlegel) la propria linfa vitale.

Friedrich Schlegel si esprime programmaticamente, a questo proposito, nel *Discorso sulla mitologia* affidato al *Dialogo sulla poesia*. Qui, come ben si ricorderà, afferma:

Io sostengo che la nostra poesia manca d'un centro quale era la mitologia per quella degli antichi, e tutto l'essenziale per cui la poesia moderna resta addietro all'antica può essere espresso con il dire che non abbiamo una mitologia. Ma, aggiungo, siamo prossimi ad averne una, o, piuttosto, s'avvicina il momento nel quale dobbiamo seriamente collaborare a crearne una.

Poiché essa verrà a noi per una via del tutto opposta a quella dell'antica, che fu dapprima la prima fioritura della giovanile fantasia, riattaccandosi e informandosi immediatamente a ciò che di più vicino e di più vivo era nel mondo sensibile. La nuova mitologia deve, all'opposto, venir tratta dalla più remota profondità dello spirito, deve essere la più artistica di tutte le opere d'arte perché deve comprendere tutte le altre, un nuovo letto e un nuovo vaso per l'antica primigenia sorgente della poesia, la poesia infinita che cela i germi di tutte le altre poesie^[2].

Ma anche lo stesso Hegel aveva proceduto su questa via, come è ben noto, agli inizi del suo itinerario speculativo nel primo *Programma di sistema dell'idealismo tedesco*, e così pure Schelling nel *Sistema dell'idealismo trascendentale*. Si

tratta del progetto di una «mitologia della ragione». Si avrebbe cioè a che fare con nuove mitologie moderne, che traggono spunto da quanto in prima battuta appare più lontano dal mito, per l'appunto la ragione, per istituire il proprio tessuto simbolico³. Una mitologia rinnovata, alleata con l'Illuminismo, verrebbe così a riproporsi come il tessuto comune dell'arte. Su questa base, la nuova mitologia consentirebbe di fornire riconoscibilità e una condivisione universale delle figure della creazione poetica. In questo modo la nuova mitologia viene a proporsi come una nuova versione, consapevole, tecnicizzata se vogliamo, del vincolo di *ethos* e *polis* che animava la vita artistica e religiosa del mondo greco. Un vincolo che, agli occhi dello Hegel della *Fenomenologia dello spirito*, come testimoniano le famosissime pagine dedicate all'*Antigone* di Sofocle, è andato del tutto dissolto senza possibilità che venga mai a risorgere. La legge del sangue e quella della *polis* si sono definitivamente separate ponendo fine al regno della bella eticità⁴.

Alla secolarizzazione dell'arte il romanticismo tedesco risponde così con una consapevole razionalizzazione, o per dir meglio, tecnicizzazione del mito. Si tratta di un'immensa scoperta e di un passo in avanti che divide Hegel dai romantici, che tuttavia non va affatto confusa, come Hegel vorrebbe, con un'ingenua risacralizzazione dell'arte. Il mito in questo caso risplende e persuade per la sua dotazione tecnico-razionale che crea intorno a sé una comunità. È un effetto problematico, tuttavia ben conosciuto nell'arte di massa, dal fumetto ai kolossal cinematografici, da *Indiana Jones* al *Signore degli Anelli*. Si toglie profondità psicologica al personaggio per consentire che l'attenzione si focalizzi in toto sull'azione. Potremmo dire che così, su questa via, in principio sta l'intreccio

mentre lo sviluppo psicologico, la profondità del personaggio viene dopo. In altri termini la vicenda, il *plot* narrativo precede idealmente e sovrasta la psicologia del personaggio.

Si apre, su questa base, un lungo cammino che conduce, anche attraverso il melodramma ottocentesco, verso l'arte di massa. Se dunque il romanticismo tedesco costituisce, per molti aspetti, il preludio della *mass art*, ecco che esso, già a partire da queste premesse molto generiche, ci guida su di un cammino decisamente alternativo rispetto a quello hegeliano. L'alternativa che si definisce qui è fondamentale. Costituisce una sorta di filo rosso all'interno della vicenda estetica, e della storia dell'idea di morte dell'arte. Se diamo ascolto ai romantici e seguiamo il sentiero che essi hanno individuato proiettandolo nel futuro, abbiamo a che fare con una trasformazione dell'arte e della sua fruizione che ci conduce lontano, sino al dibattito polemico tra Benjamin e Adorno a proposito dell'arte di massa. L'arte di avanguardia rappresenta, agli occhi di Adorno, il modello di un'arte notevolmente spiritualizzata, che rinvia all'interiorità del singolo, mentre la *mass art*, nella fattispecie il cinema, rimanda a una percezione comune, poco tematica, distratta dell'arte. Non a caso Adorno è un discepolo di Hegel, mentre Benjamin viene dall'insegnamento romantico.

Nondimeno, prima di anticipare le cose, è opportuno tornare a Hegel.

2. L'arte come “passato”

Abbiamo anticipato il destino della morte dell'arte, prima ancora di capire di che cosa si tratti. È necessario dunque soffermarsi su Hegel. Laddove il confronto di Hegel

con il romanticismo costituisce il filo rosso di un percorso di lunghissima durata che conduce sino al cuore pulsante dell'estetica novecentesca. Le *Lezioni di estetica* di Hegel, redatte nella loro forma finale e pubblicate da Heinrich Gustav Hotho, nonostante il dibattito sorto intorno alla fedeltà con cui riproducono il dettato filosofico hegeliano^[5], hanno il grande vantaggio di presentare uno schema concettuale molto perspicuo. In questo quadro, se proviamo a porci la domanda: «che cosa è per Hegel l'estetica?», possiamo dare una risposta molto semplice: «l'estetica è filosofia dell'arte in quanto filosofia della storia dell'arte». Per altro il termine «estetica» è di per sé inadeguato a illustrare il vero significato di questa disciplina filosofica speciale che si integra nel, e dipende dal, sistema. Questo nucleo elementare è il presupposto di tutto ciò che segue, anche per quanto riguarda la vicenda della «fine» o della «morte dell'arte» hegeliana, sino ai suoi estremi esiti.

Nelle *Lezioni di estetica*, storia e sistema, anche per via dell'intervento del loro curatore, Hotho, tendono a coincidere. Il pensiero sistematico avvolge la storia nel suo manto e la struttura.

Qui l'estetica viene perentoriamente definita come «filosofia dell'arte» o come «filosofia della bella arte». Hegel si pronuncia, a questo proposito, sin dall'inizio in termini netti:

Queste lezioni sono dedicate all'Estetica; il loro oggetto è il vasto *regno del bello* e, più dappresso, il loro campo è l'*arte*, anzi, la *bella arte*. [...] A causa dell'improprietà, meglio della superficialità di questo nome, si è poi cercato di forgiarne altri, per es. quello di «*Callistica*». Tuttavia, anche questo termine si mostra insufficiente, poiché la scienza che qui si intende, considera non il bello in generale, ma puramente

il bello dell'arte. Noi vogliamo perciò contentarci del nome di Estetica, giacché come semplice nome è per noi indifferente, e del resto è così entrato nel linguaggio comune che può essere conservato come nome. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è «*filosofia dell'arte*», e più specificamente «*filosofia della bella arte*» (Est., p. 5).

In questo quadro si impongono due fattori fondamentali: da un lato viene meno il bello di natura che, nella stagione che va da Kant al primo Schelling, aveva avuto un peso fondamentale; dall'altro viene in primo piano il bello artistico. E il bello artistico è l'esito di un lungo travaglio, di un 'fare' che modifica l'assetto della natura per avvicinarla alla soggettività spirituale. Solo la bellezza artistica reca entro di sé, per Hegel, il segno dell'elaborazione spirituale:

Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel* colore, di un *bel* cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli* ed ancor più di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta più *in alto* della natura [...]. Infatti la bellezza artistica è la bellezza *generata e rigenerata dallo spirito*, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più *in alto* della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura e dei suoi fenomeni. *Formalmente* considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi più *in alto* di qualunque prodotto della natura, poiché in essa è sempre presente la spiritualità e la libertà. [...].

Ora, se abbiamo detto in generale che lo spirito e la sua bellezza artistica stanno più *in alto* del bello naturale, abbiamo invero stabilito poco più che nulla, poiché «più *in alto*» è un'espressione interamente indeterminata, che indica ancora come coesistenti nello spazio della rappresentazione bellezza artistica e bellezza naturale, e denota una differenza quantitativa, perciò esteriore. La superiorità dello spirito e della sua bellezza artistica di fronte alla natura non è però soltanto relativa, ma lo spirito solo è il vero, quel che tutto in sé abbraccia, cosicché ogni

bello è veramente bello, solo in quanto partecipe di questa superiorità e da questa prodotto. In questo senso il bello naturale appare solo come un riflesso del bello appartenente allo spirito, come un modo imperfetto, incompleto, un modo che secondo la sua sostanza è contenuto nello spirito stesso (Est., pp. 6-7).

La bellezza riflette dunque l'attività spirituale dell'uomo che si rivolge alla natura fuori di sé per modificarla e destituirne della sua estraneità.

Per altro la bellezza è dotata, per Hegel, di un contenuto etico-religioso nel quale si riverberano la sua potenza e il suo incanto. È un vincolo che unisce la comunità, una relazione che tiene inestricabilmente congiunti *ethos* e *polis*. Non si tratta di un legame naturale; esso anzi reca entro di sé la vicenda del lungo travaglio che l'ha prodotto. È per altro, come già si rilevava sopra, un legame che per Hegel è andato del tutto dissolto senza possibilità che venga mai più a risorgere: lo documentano le pagine della *Fenomenologia dello spirito* dedicate all'*Antigone* sofoclea, nella quale appare come la legge del sangue e quella della *polis* si siano definitivamente separate ponendo fine al regno della bella eticità^[6].

La bellezza è, secondo Hegel, com'è ben noto, «*parvenza sensibile dell'idea*» (Est., p. 129). L'apparenza costituisce in questo quadro un modo di manifestarsi della verità. Nell'arte si struttura una visione del mondo. Rappresenta per così dire la *summa* simbolica di un universo:

Ma quel che noi vogliamo trattare è l'arte libera nei suoi fini come nei suoi mezzi [...]. Ora, solo in questa libertà la bella arte è arte vera, ed adempie primariamente al suo compito supremo solo quando si è posta nella sfera comune con la religione e la filosofia, ed è soltanto una specie e un modo di portare a coscienza ed esprimere il divino, i più profondi

interessi dell'uomo, le verità più ampie dello spirito. Nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica. L'arte ha in comune questa destinazione con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare ch'essa manifesta sensibilmente anche ciò che è supremo e lo rende quindi più vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento (Est., pp. 11-12).

L'arte dunque non si limita a essere oggetto di contemplazione, ma orienta attivamente l'agire sociale. (Da questo punto di vista, sarebbe forse la tragedia, ancor più dell'arte figurativa, a costituire il vero paradigma della filosofia dell'arte hegeliana a voler render Hegel, contro la lettera della sua opera, del tutto coerente con il suo pensiero)^[7]. Per esprimere nel modo più compiuto la verità che le compete, l'arte necessita dunque di un contesto adeguato. È quella che Hegel definisce la «condizione universale del mondo». È l'«epoca eroica» che si riconosce in un universo mitico compiuto e conchiuso. In quest'età la quiete dell'ideale può prender forma, senza sussulti, nella cerchia delle divinità olimpiche. Il divino si ritrova in una configurazione sensibile, si esprime *figurativamente*:

D'altra parte il divino, per quanto gli convengano unità ed universalità, è egualmente in se stesso essenzialmente determinato e, liberandosi con ciò dall'astrazione, si presta a essere intuito e a ricevere un'immagine. Se esso viene concepito e rappresentato figurativamente dalla fantasia sotto forma di determinatezza, si presenta allora una molteplicità del determinare e solo a questo punto incomincia il vero e proprio regno dell'arte ideale (Est., p. 200).

Lo spirito si addentra così nella realtà sensibile; vive in un fecondo intreccio con questa: è dunque coinvolto in

vicende, azioni, gesta, narrazioni. Ben diversa è la situazione per i contemporanei di Hegel. Viene così a delinearsi una contrapposizione decisiva. Essa riguarda il mondo moderno e la legalità astratta che vige in quest'ultimo. Nel mondo moderno ogni individuo svolge, nell'ambito della totalità, una funzione del tutto limitata, al contrario di quanto avviene nel mondo mitico, dove l'eroe domina compiutamente la situazione in tutte le sue relazioni:

Qualsiasi azione conforme al diritto, all'etica e alle leggi i singoli individui facciano nell'interesse e nel corso del tutto, il loro volere e realizzare, così come loro stessi, rimangono, rispetto al tutto, sempre insignificanti e semplice esempio. Infatti le loro azioni sono sempre la realizzazione del tutto parziale di un caso singolo e non realizzazione di questo come di un'universalità, nel senso che quest'azione, questo caso venga con ciò reso legge o sia portato ad apparire come legge. [...] L'applicazione delle leggi non dipende quindi da un individuo, ma è il risultato di una multilaterale cooperazione in un ordinamento stabilito. [...] Perciò noi abbiamo richiesto per la libera configurazione dell'individualità le condizioni opposte, in cui la validità dell'etico poggia soltanto sugli individui che per la loro particolare volontà e l'eminente grandezza ed efficienza del loro carattere si collocano in cima alla realtà in cui vivono (Est., pp. 208-209).

Abbiamo dunque a che fare con un cosmo compatto e coerente, ove, fra l'altro, le arti non tendono a svilupparsi autonomamente ma secondo una sorta di sinergia che tiene congiunte architettura, scultura, poesia, musica e danza, mentre, modernamente, le arti si orientano ciascuna verso un autonomo sviluppo^[8]. In questo universo nel quale *ethos* e *polis* si confondono tra loro, l'eroe può dominare completamente le sue gesta e le loro conseguenze. Egli è padrone di tutto lo spazio del proprio

agire e la sua esperienza non conosce frammentazioni. Questo è anche il motivo per il quale Ulisse trionfa come un eroe nella strage dei proci: può farsi giustizia da solo poiché egli stesso è la legge. Un Ulisse moderno non sarebbe invece un eroe ma un volgare criminale che non riconosce le norme che vigono astrattamente per tutti e per ognuno. La bellezza è dunque indisgiungibile dall'universo mitico-religioso nel quale essa soltanto può davvero maturare. Lo sviluppo cristiano-moderno dell'interiorità in direzione di una più matura comprensione del contenuto spirituale mette dunque a tacere l'arte, quantomeno per quanto riguarda la sua prerogativa suprema: quella di essere il culmine e la sintesi di una cultura^[9].

Con ciò Hegel compie un duplice passo: da un lato è partecipe di un ideale classicistico che condivide con la sua epoca, dall'altro, tuttavia, ne produce il tramonto poiché riconosce nello stesso mondo classico un che di divenuto. Non si tratta dunque di una terra ideale che ha generato valori imperituri. Anche il classico è attraversato dall'elaborazione spirituale e dal lavoro del negativo. Su queste basi esso è dunque condannato a sua volta a un necessario tramonto^[10].

Il bello artistico o l'ideale, in quanto «manifestazione sensibile dell'idea», in quanto è compiutamente partecipe del divenire spirituale esprimendone in modo eminente la verità, si configura così come una successione di visioni del mondo, che propongono in modo più o meno adeguato il contenuto di verità dell'arte. L'apparenza non è dunque illusione e questo testimonia del significato eminente dell'arte nell'ambito del pensiero hegeliano, e anche di un'implicita polemica antiromantica che si radica in

questa presa di posizione. Ci sono indubbiamente alcuni momenti in cui l'arte riassume compiutamente la verità di un mondo, riflettendone e orientandone l'agire. Si tratta soprattutto dell'Atene dell'età di Pericle e poi, più tardi, dei momenti trionfali dell'arte medioevale. L'egemonia dell'arte sulla cultura è tuttavia destinata a un necessario declino.

La questione della fine o della morte dell'arte non ha, per Hegel, direttamente a che fare con la presenza tematica del brutto nell'arte moderna. Hegel si arresta un attimo prima di toccare un tema di questa natura. Il brutto, così come il diavolo, restano interdetti nell'ambito del suo pensiero^[11]. Toccherà poi a seguaci come Karl Rosenkranz, con la sua *Estetica del brutto*, ma ancora prima a Victor Hugo, con la *Préface* al *Cromwell*^[12], percorrere il cammino nel rimosso della bellezza, un percorso che era stato aperto da Friedrich Schlegel con il saggio-studio giovanile *Sullo studio della poesia greca*. Hegel è del resto ben consapevole che il problema dell'insorgere del brutto va antedatato e non riguarda in primo luogo l'arte moderna. Il brutto si radica, per Hegel, nella tradizione fondante della modernità, e cioè nel cristianesimo. La sofferenza di Cristo è l'opposto di quella sublime compostezza e di quell'equilibrio che vengono realizzati dal gruppo del Laocoonte. Gli episodi della Passione narrano di un eroe eponimo sofferente e attorniato da figure malvagie. Si tratta di un eroe che non può dunque incarnare i canoni greci della bellezza^[13].

È in questo quadro che Hegel, nell'*Introduzione* all'*Estetica*, enuncia l'idea della «fine dell'arte dal lato della sua suprema destinazione» connessa alla «formazione riflessiva della nostra vita odierna»:

Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a

ciò, è certo che ora l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa hanno trovato epoche e popoli precedenti; soddisfacimento che, almeno dal lato della religione, era legato nel modo più intimo con l'arte. Sono trascorsi i bei giorni dell'arte greca, del basso Medioevo. La formazione riflessiva della nostra vita odierna ci crea il bisogno, sia in relazione alla volontà che al giudizio, di fissare punti di vista generali e di regolare in conseguenza il particolare, cosicché forme universali, leggi, doveri, diritti, massime valgono come motivi determinanti e sono ciò che fondamentalmente ci guida. Ma per l'interesse artistico come per i prodotti dell'arte noi richiediamo in generale piuttosto una vitalità in cui l'universale non sia presente come legge e massima, ma operi come identico al cuore e al sentire, così come anche nella fantasia l'universale ed il razionale sono contenuti come portati in unità con una apparenza concreta, sensibile. Perciò il nostro tempo, per la sua situazione generale non è favorevole all'arte. Lo stesso artista, nell'esercizio della sua arte, non soltanto non è sollecitato ed influenzato a introdurre nel suo lavoro sempre più pensieri della riflessione che risuona alta intorno a lui, dal modo come abitualmente si pensa e si giudica l'arte, ma l'intera formazione spirituale è tale che egli stesso sta dentro un simile mondo riflessivo coi suoi rapporti, e né potrebbe farne astrazione con la volontà e la decisione, né con un'educazione particolare o con l'allontanarsi dai rapporti della vita, fingersi ed effettuare un isolamento particolare che ristabilisca il perduto.

Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato (Est., pp. 15-16).

La «formazione riflessiva della nostra vita odierna» coincide così con un più generale movimento del divenire spirituale che induce a lasciare da parte l'arte come cuore pulsante nel quale si fa presente l'attività spirituale e nel quale si esprime pienamente la consapevolezza di sé di un mondo storico. Storia e sistema si incrociano in modo probabilmente troppo deterministico nelle *Lezioni* rispetto

allo stesso insegnamento hegeliano; tuttavia quella che verrebbe da definire la storia interna del movimento dell'idea del bello artistico nell'ambito delle *Lezioni di estetica* contiene entro di sé il principio di un'escalation che porta necessariamente alla «fine dell'arte»^[14]. Il processo che conduce dalla forma d'arte simbolica a quella classica e a quella romantica si fonda su di un paradigma non privo di tratti paradossali o contraddittori. Hegel muove dall'idea che il paradigma dell'arte, secondo quanto ha per altro mostrato anche nei famosi paragrafi dell'*Enciclopedia* (§§ 556-563), è quello di un'integrazione dell'idea con il sensibile. Pur muovendo da un paradigma di questa natura, egli sembra tuttavia disattenderlo nel percorso attraverso le diverse forme d'arte. Qui si prospetta infatti un primo, davvero immenso periodo, quello dell'arte simbolica, che va dalla «religione di Zoroastro» sino al «simbolismo del sublime» e al «simbolismo cosciente della forma d'arte del paragone» che prevede uno squilibrio fondamentale tra la forma e il contenuto spirituale. Quest'ultimo cerca se stesso in forme nelle quali non potrebbe mai adeguatamente ritrovarsi. Se guardiamo poi all'arte classica, essa stabilisce per un brevissimo arco di tempo l'equilibrio previsto da Hegel come paradigma dell'arte, quello tra forma e contenuto. Ma si tratta di un equilibrio di breve durata che viene subito meno per dare luogo a un nuovo squilibrio funzionale, quello tra il contenuto e la forma sensibile nell'ambito della forma d'arte romantica. In quest'ultimo caso, com'è ben noto, il contenuto spirituale sovrasta la forma sensibile e non può più riconoscersi in quest'ultima, trovare qui il proprio *habitat* adeguato. Ora, considerando anche il fatto che l'arte romantica coincide con tutta l'arte dell'evo cristiano, è ben evidente che le *Lezioni* producono un paradigma

contraddittorio dell'arte¹⁵. L'epoca della «pre-arte» simbolica e quella dell'arte romantica nelle quali si affaccia un fondamentale squilibrio tra la forma e il contenuto artistico ricoprono un'estensione immane, mentre l'«arte classica» sostanzialmente si limita, per quanto riguarda la sua estensione temporale, al periodo tutto sommato estremamente breve, se confrontato con gli altri, dell'Atene dell'età di Pericle. Diviene dunque evidente, anche solo alla luce di una considerazione puramente 'quantitativa', che il paradigma classico o classicistico dell'arte risulta contraddittorio. A imporsi come modello prevalente è ormai quello dello squilibrio se non della conflittualità di forma e contenuto. Volendo avvalorare un'ipotesi di questa natura viene da dire che l'arte sopravvive con una straordinaria ricchezza alle insufficienze del paradigma che la contempla e che la condanna a una fine necessaria.

Se Benedetto Croce ha dunque ben ragione nel ritenere che la «morte dell'arte» in Hegel dipende fondamentalmente dal paradigma utilizzato nelle *Lezioni*, non si può non aggiungere che questo stesso modello lascia fortemente perplesso il lettore dell'*Estetica*. È sicuramente di qui che è necessario prendere le mosse per guardare avanti, ma anche per intravedere altri cammini a partire dallo stesso Hegel. Non solo Hegel sembra infatti talora avvalorare l'idea di una significazione perenne dell'arte che, in quanto forma dello spirito assoluto, manifesta costantemente in tutto il proprio sviluppo la verità nella forma più alta, anche se non in quella più adeguata e compiuta. Bisogna aggiungere che in alcuni passi Hegel sembra addirittura inclinare verso altre soluzioni meno conformi con l'idea di un primato dell'arte classica e più disponibili nei confronti di una concezione

meno limitativa della significazione artistica. In un passo delle *Lezioni* Hegel sembra per esempio accennare a una superiorità della poesia rispetto al pensiero che

volatilizza la forma della realtà a forma di puro concetto, e, quand'anche coglie e conosce le cose reali nella loro particolarità essenziale e nella loro reale esistenza, eleva pur tuttavia anche questo particolare nell'elemento ideale universale in cui soltanto il pensiero è presso se stesso. [...] Il pensiero è solo una conciliazione del vero e della realtà nel *pensiero*, ma il creare e formare poetico è una conciliazione sotto la forma stessa, anche se solo spiritualmente rappresentata, di un'*apparenza reale* (*Est.*, p. 1091)^[16].

In un altro passo Hegel sembra prospettare l'idea che l'arte sia un appello, un interrogativo:

Le piume variopinte e dai colori vivaci degli uccelli brillano anche se nessuno le vede, il loro canto risuona anche se nessuno lo ascolta; il fiore del fico d'India, che vive solo una notte, appassisce senza essere ammirato nelle selvagge foreste del sud, e queste foreste, l'intreccio della loro bellissima e lussureggiante vegetazione dagli aromi intensissimi, periscono senza essere goduti. Ma l'opera d'arte non è per sé così naturale: è invece essenzialmente una domanda, un'apostrofe rivolta a un cuore che vi risponda, un appello indirizzato all'animo e allo spirito (*Est.*, p. 84).

Se l'opera perdesse la sua indole interrogativa e misteriosa, ne andrebbe certamente anche del suo incanto e della sua fascinazione. Sarebbe un noioso enigma di cui abbiamo perso la chiave, che, per altro, saremmo ben poco interessati a ritrovare.

È un paradigma ermeneutico che si affaccia inatteso nelle pagine dell'*Introduzione* all'*Estetica*. L'opera d'arte costituisce un costante interrogare che non esaurisce mai

la propria vocazione. In questo modo essa si rinnova nel tempo e non subisce passivamente il proprio destino come avviene per l'Olimpo greco, che tramonta dinanzi alla potenza del Fato^[17], poiché le sue figure non sono maturate sino alla vera interiorità, sono in altri termini prive della «concentrazione spirituale» come testimonia, secondo Hegel, il vuoto sguardo delle statue classiche^[18]. Esse ci rammentano il tramonto di un mondo con il quale non abbiamo più alcun rapporto diretto ma soltanto indiretto, tramite la mediazione storica^[19].

Dove va dunque la 'fine' hegeliana dell'arte? Le ipotesi sono infinite. E molte le vaglieremo in seguito. Si può pensare, come propone Hans Georg Gadamer, che essa consenta finalmente il «proporsi autonomo dell'arte in quanto arte»^[20], oppure che essa produca, come ritiene Arthur Danto^[21], quasi a sviluppare compiutamente la tesi di Gadamer, una maturazione dell'arte oltre ogni ipoteca imposta dalla filosofia. Ma si può anche pensare che la morte dell'arte consenta di pensare in modo nuovo l'immagine, al di là della storia dell'arte, secondo quanto ritiene Hans Belting^[22]. In ogni caso dopo Hegel l'arte non è finita forse neppure «dal lato della sua suprema destinazione». L'arte che ha recitato la sua fine si è in realtà liberata dai vincoli della filosofia, ma anche dai vincoli del continente arte inteso come fattore della cultura separato dagli altri in modo più o meno definitivo. Per anticipare le cose, dinanzi al rischio di essere colpita a morte, l'arte ha risposto insediandosi nuovamente nella vita, trovando nuovamente posto nell'esistenza umana e fornendole un orientamento. Ma non è ancora il momento di tentare bilanci, perché questi, come sempre, vanno fatti alla fine anche se si è sempre tentati di anticiparli.

Proseguiamo con ordine passando a Friedrich Nietzsche.

3. Nietzsche. Il programma originario

Quando si affronta il tema della 'fine dell'arte' in Nietzsche ci si trova dinanzi a un itinerario molto complesso, che attraversa tutta la sua opera. È un lungo e drammatico periplo quello che ci si para davanti, che ha costantemente a che fare con il mondo dell'immagine. È un itinerario che ci conduce non lontano dalla fine dell'arte hegeliana.

È un cammino che si avvia con la dimensione simbolica che l'immagine acquisisce nel pensiero del primo Nietzsche e, soprattutto, nell'opera che apre nel senso più pieno l'itinerario filosofico del giovane professore dell'università di Basilea, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*. Si passa, gettando uno sguardo su tutto il percorso, dalla portata simbolica che l'immagine ha assunto nel romanticismo tedesco e, in particolare, in un autore come Friedrich Creuzer – una dimensione che Nietzsche tenta con ogni sforzo di rinnovare – al tragico scacco che Nietzsche definisce in termini euforici come «volontà di potenza».

In prima battuta è bene definire gli obiettivi che Nietzsche si prefigge nella *Nascita della tragedia*. Si tratta per larga parte, e dichiaratamente, di obiettivi polemici. Oggetto della polemica è la cultura moderna, la «cultura storica» cui Nietzsche contrappone il modello della *Bildung*, della cultura classica intesa come modello permanente della formazione.

Ora, per proporre molto schematicamente la questione, Nietzsche, nella prima fase del suo itinerario teorico, si

propone di:

- a. dimostrare che la cultura moderna, la «cultura storica» si è trasformata in una cultura della mera rappresentazione. Si tratta cioè di una cultura che è andata incontro a un tragico scacco per quanto riguarda le sue capacità mitopoietiche. Si tratta, come avremo modo di vedere meglio oltre, di una cultura dello sradicamento, della maschera^[23], della «mascherata universale», del «carnevale in grande stile». Da questo punto di vista è una cultura della morte dell'arte, cioè di un universo estetizzato che non vede più nell'arte il culmine di una civiltà come avveniva invece all'epoca della cultura greca dell'età tragica.
- b. Attestare che la cultura antica, quella dell'«età tragica dei Greci», era invece una 'cultura espressiva'. Con cultura espressiva si vuole qui intendere una cultura nutrita di un contenuto infinito, che proviene dalla natura e culmina nell'arte. È una cultura che si fonda su di un'appartenenza originaria a una comunità storica che trova la sua articolazione sul piano mitico-religioso e poi su quello artistico. Essa è delimitata da rigidi confini. Tuttavia, anche in forza di questa chiusura, riesce a sviluppare un'immensa potenza simbolica.

L'antitesi antico-moderno può così definirsi, per Nietzsche, grazie all'alternativa di simbolo e rappresentazione o, anche, di radicamento e sradicamento. Se la cultura antica determina infatti l'appartenenza a un mondo e ai suoi confini, quella moderna produce un profondo sradicamento che Nietzsche avverte dapprima come del tutto negativo e che poi accoglie positivamente e fa suo. Si tratta di una valorizzazione inizialmente imprevista della cultura moderna, di un rovesciamento del

giudizio nei suoi confronti. In particolare i limiti che un tempo sembravano costituire un elemento che avvalorava questa cultura divengono, allo sguardo di Nietzsche, un ostacolo nei confronti di un più alto sviluppo.

4. Nietzsche, l'immagine, la fine trionfante dell'arte

Per cogliere il significato della morte dell'arte in Nietzsche bisogna dunque considerare questo itinerario in tutto il suo sviluppo a partire dalla prima grande opera di Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*. Con *La nascita della tragedia* sembrerebbe di trovarsi in un universo che prevede una rigida partizione per cui il mondo dell'immagine, o meglio della rappresentazione, compete ad Apollo mentre l'essenza del dionisiaco è musicale. In realtà, a ben vedere, le cose sono più complesse in quanto, nel suo originario manifestarsi, l'universo dionisiaco è dotato di un'immane potenza espressiva che si rivela come un'epifania simbolica. È un universo compiuto e conchiuso in cui le leggi del profondo e quelle della superficie razionale, come già secondo Hegel nell'*Antigone* sofoclea, si integrano, quantomeno in un primo momento, senza soluzioni di continuità. Afferma Nietzsche a questo proposito:

Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito crescono all'improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia. Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel

vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente: il ditirambico seguace di Dioniso viene quindi compreso solo dai suoi simili^[24]!

Abbiamo qui a che fare con una modalità espressiva che appartiene innanzitutto alla natura e che si trasferisce all'uomo. Si tratta di un'originaria modalità della significazione simbolica che Nietzsche eredita, quantomeno in parte, dalla distinzione di Friedrich Creuzer tra un simbolo «mistico» e un simbolo «plastico», e cioè tra una simbolica che sorge in forza di un'originaria modalità espressiva della natura e un'altra che fa invece capo a una significazione arbitraria prodotta dalla casta sacerdotale. A proposito del simbolo mistico Creuzer scrive: «Non era questo certo espressione di artificiosa riflessione, sbocciava invece dal mistero di ogni esistenza, da quell'eterna e nascosta unione dell'anima con la natura stessa»^[25].

Abbiamo dunque qui a che fare con una dimensione dell'immagine nella quale non viene a svilupparsi una rappresentazione soggettiva del mondo. Più in generale non è qui in gioco l'universo della rappresentazione quale correlato soggettivo del mondo percepito: non è in questione lo schema soggetto-oggetto. Si profila piuttosto un'appartenenza al mondo in *immagine*. Questa appartenenza si realizza per Nietzsche attraverso la tragedia. Proprio grazie a questa sua peculiare prerogativa la tragedia può profilarsi come il culmine di una cultura, e cioè come la forma suprema nella quale essa organizza il proprio rammemorare. Lo schema profondo dell'argomentare nietzschiano è, a ben vedere, di ascendenza goethiana. Abbiamo infatti a che fare con una cultura che si radica nella natura, che organizza attraverso un movimento trasfigurante le sue forme, laddove queste forme sono l'esito di un travaglio che raccoglie, trattiene e

articola il volto dolente della natura intatta. Com'è ben noto la tragedia vive grazie a un progressivo movimento di trasposizione-trasfigurazione della verità dionisiaca nell'apparenza apollinea. Lo spettatore tragico che idealmente rappresenta la massa dionisiaca si rispecchia nel coro mentre il coro, a sua volta, si riflette in ciò che avviene sulla scena. Afferma Nietzsche a questo proposito:

Secondo questa prospettiva possiamo chiamare il coro, nel suo stato arcaico nella tragedia originaria, un rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco: fenomeno che si può rendere chiarissimo mercé il processo dell'attore che, se ha vero talento, vede fluttuare in modo quasi materialmente tangibile la figura del personaggio che deve rappresentare. Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua volta il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri: la potenza di questa visione è abbastanza forte da rendere lo sguardo apatico e insensibile all'impressione della 'realtà' agli uomini colti seduti sulle gradinate^[26].

È ben evidente che, in questo quadro, l'aspetto mitico-rituale della tragedia prevale sull'autonomia della scena artistica. La tragedia si propone così come una sorta di critica immanente della moderna coscienza estetica e dell'autonomia dell'arte, laddove l'arte autonoma costituisce il modello di una cultura anch'essa fondata sull'immagine: ma non più sull'immagine quale simbolo, bensì sull'immagine quale rappresentazione. Come avremo modo di vedere meglio oltre, la critica del giovane Nietzsche alla modernità non si fonda sull'alternativa di mito e *logos*, ma su quella tra l'immagine quale simbolo e l'immagine quale rappresentazione. Questa è la chiave che ci consente di connettere e interpretare come un *unicum* la prima fase dell'itinerario teorico nietzschiano attraverso le tre opere più significative di questo periodo: *La nascita della*

tragedia, la seconda *Considerazione inattuale*, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* e *Su verità e menzogna in senso extramorale*. È un itinerario che, condannando i guasti della coscienza estetica, condanna anche la cultura moderna nel suo complesso. La cultura moderna viene intesa, interpretata e valutata, sulla base del carattere esemplare della cultura greca che si fonda sulla tragedia, come una cultura estetizzata, come una cultura della 'cattiva' rappresentazione.

Ma procediamo con ordine per intendere come si articola la tragedia. Com'è noto, secondo Nietzsche, la tragedia si origina in una sfera sacrificale, quella dello smembramento e del risorgere di Dioniso lacerato dai Titani:

L'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe in lotta, ed è per così dire preso nella rete della volontà individuale. Quanto alle parole e alle azioni del dio che appare, egli rassomiglia a un individuo che sbaglia, che lotta e che soffre; e che egli *appaia* in genere con quest'epica determinatezza e chiarezza è effetto dell'interprete di sogni Apollo, che con quella simbolica apparenza chiarisce al coro il suo stato dionisiaco. Ma in verità quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che sperimenta in sé i dolori dell'individuazione, e di cui mirabili miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi in questo stato venisse venerato come Zagreus^[27].

È dunque Apollo a farsi interprete di Dioniso. È grazie ai tratti epici connessi alla figura apollinea che Dioniso può rivelarsi. La verità dionisiaca s'impadronisce per parte sua di tutta la sfera del mito e ne fa un suo strumento:

La verità dionisiaca assume l'intera sfera del mito come simbolismo delle *proprie* conoscenze, esprimendole sia nel culto pubblico della tragedia, sia nelle celebrazioni segrete

delle feste drammatiche dei misteri, ma sempre sotto l'antica veste mitica. [...] Fu la forza erculeale della musica, la quale, giunta nella tragedia alla sua suprema manifestazione, seppe interpretare il mito con nuovo, profondissimo significato^[28].

È proprio nell'aprirsi la via verso il mito che gli aspetti terrifici connessi al culto dionisiaco si addolciscono, si piegano all'articolazione epico-narrativa. La trasfigurazione nell'apparenza non costituisce tuttavia per Nietzsche semplicemente un volgere lo sguardo dal volto terribile della natura intatta: abbiamo nel contempo a che fare con un'opera di rammemorazione di ciò che viene trasfigurato. Attraverso l'opera trasfiguratrice dell'apparenza la tragedia si fa memoria, si propone cioè come il motivo fondante l'identità di una cultura che essa contribuisce a fondare e che da essa prende nome. La tragedia si fa memoria del sacrificio di quell'unico Dioniso che, in assenza dell'articolazione mitica, non troverebbe modo di esprimere la propria tumultuosa inquietudine.

Le vesti del mito ammantano dunque lo smembramento dell'unico Dioniso, il solo vero protagonista della scena tragica. Nel moltiplicarsi dei volti eroici si tiene ferma la memoria che istituisce una cultura e ne costituisce l'imprescindibile sfondo. L'evento originario viene assunto e trasfigurato nella sfera dell'apparenza apollinea; e questa si fa così interprete di una lacerazione della quale smorza la terribilità. Ed è questa trasfigurazione interpretante a dar luogo alla scena tragica: «Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua volta il mondo della scena è una visione di questo mondo di Satiri»^[29].

La tragedia viene così a costituirsi nell'orizzonte infinito

dell'apparenza. È il moltiplicarsi di quest'ultima a garantire la rammemorazione e la sua continuità. Viene anzi da dire che la tragedia è il paradigma di una cultura in quanto costituisce il tessuto rammemorante di quest'ultima. Ma la stessa continuità del tragico è infine garantita dall'infinità dell'apparenza; si tratta dell'orizzonte inesauribile dell'interpretazione che muta nella rappresentazione simbolica il volto terribile della natura intatta. Entro questo fragile orizzonte il tragico nietzschiano rivela la sua natura più profonda: non abbiamo tanto a che fare con il ricostituirsi 'inattuale' di un orizzonte hegelianamente tenuto saldo dall'*ethos*, quanto con la continuità del *mythos*, di quell'orizzonte narrativo che istituisce l'esistenza, del quale la modernità, secondo la denuncia affidata da Nietzsche alla seconda *Inattuale*, sembra dimentica. Euripide e Socrate rappresentano, da questo punto di vista, un passaggio insieme storico all'interno della cultura greca e simbolico, in direzione della modernità matura.

È così che quando Nietzsche riprende questo salto nella seconda *Considerazione inattuale*, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, lo fa a tutti gli effetti in quanto «allievo di epoche passate, specie della greca»^[30]. E il passaggio dall'antico al moderno è in fondo paradossalmente già avvenuto all'interno della cultura greca. La cultura razionale imposta da Socrate e, per mano sua, da Euripide, è a tutti gli effetti un preludio di quanto avviene modernamente.

Per chiarire la questione potremmo dire che Apollo, senza il contributo di Dioniso, si corrompe, decade quanto alle sue possibilità mitopoietiche e simboliche e diviene l'emissario di una significazione priva di plasticità, ridotta a una rappresentazione esangue. Ci troviamo

improvvisamente, ma non troppo, nell'ambito di quella cultura estetizzata di cui si diceva sopra. È il piano in cui si può parlare di una nietzschiana «fine» o «morte dell'arte». È il piano di un'arte estetizzata che non coincide più con la vita, e che non è più in grado di fornire un'identità alla cultura e agli individui che vivono al suo interno. In parallelo abbiamo a che fare con una cultura anch'essa estetizzata che non trae più profitto dall'espressione simbolica ma confina l'immagine sul piano della mera rappresentazione. L'uomo moderno, che vive nella cultura storica, è un individuo che può identificarsi in ogni passato, che può inoltrarsi arbitrariamente nelle quinte della storia. Ma l'identità che trova è tuttavia di natura fantasmatica, e così è proprio quella che gli viene progressivamente sfuggendo. Com'è ben noto Nietzsche scrive a questo proposito in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*:

Così l'individuo si fa esitante e insicuro, e non può più credere in sé: sprofonda in se stesso, nell'interiorità, ossia in questo caso nel deserto accumulato delle cose apprese che non agiscono all'esterno, dell'erudizione che non diventa vita. Se si bada all'esteriore, si può osservare come l'espulsione degli istinti per opera della storia abbia trasformato gli individui quasi in pure astrazioni e ombre: nessuno osa più arrischiare la propria persona e tutti invece si mascherano da uomini colti, da scienziati, da poeti, da politici. Se si toccano tali maschere, credendo che si tratti di cose serie e non soltanto di una farsa – dato che tutti quanti ostentano la serietà – si hanno improvvisamente tra le mani soltanto cenci e toppe variopinte^[31].

Abbiamo a che fare, secondo la denuncia nietzschiana, con un sapere che sradica gli istinti, che rinuncia alle proprie radici 'naturali', che non lascia spazio a quel profondo sentimento unificante che, presso i Greci,

consentì il sorgere di una cultura la quale, ancora per il presente, vale come un supremo modello, che non va tuttavia inteso come un paradigma stilistico stabile e riproducibile: si tratta piuttosto dell'idea, su cui aleggia grandiosa la figura di Goethe, della «cultura come una nuova e migliorata *physis*, senza interno ed esterno, senza dissimulazione e convenzione, della cultura come un'unanimità fra vivere, pensare, apparire e volere»^[32].

È una cultura che non soggiace al prospettivismo moderno, alla pretesa onnipotente di far proprio ogni passato, di trascorrere senza attriti attraverso le quinte della storia. È un'illusione che, com'è ben noto, produce un indebolimento della personalità dell'uomo moderno, introduce al suo interno una lacerante frattura tra interno ed esterno. Per guardare avanti, e rifarci al dialogo tra il conte Yorck von Wartenburg e Dilthey, la cultura storica si profila, già agli occhi di Nietzsche, come una cultura «oculare» e intimamente votata al prospettivismo. A questo proposito scrive Nietzsche, sempre in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*:

Un certo eccesso di storia è capace di tutto ciò, lo abbiamo visto, e precisamente per il fatto di non permettere più all'uomo, a forza di spostare continuamente le prospettive sull'orizzonte ed eliminare l'atmosfera circostante, di sentire e di agire in modo *antistorico*^[33].

In questo modo si perviene all'esito estremo del socratismo moderno incarnato dalla cultura storica, e così alla fine dell'arte, per cui essa non è più in grado di costituire il centro pulsante di una cultura. Si propone ora una cultura estetizzata che si autoproduce come un illusionistico universo di maschere prive di sostanza vivente, come una sorta di immane proliferare di

prospettive soggettivisticamente fondate che infine prenderà il nome di «volontà di potenza». La metaforicità incandescente che nutriva la parola tragica viene ora meno. La natura, come già si diceva poco fa, non nutre più la cultura. Abbiamo invece a che fare con un'immane processo di antropomorfizzazione del mondo che si raccoglie intorno al binomio demitizzazione-obiettivazione.

È cruciale in questo quadro un altro grande scritto di Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, nel quale l'appiattimento delle possibilità metaforiche, in senso lato artistiche, in senso proprio mitopoietiche del linguaggio risponde a esigenze di economia della comunicazione. Coincide con la necessità di una comunicazione univoca e priva di ambiguità, che favorisca uno scambio interumano efficace e privo di attriti. Come meglio vedremo oltre, questo sogno di oggettivare il mondo, di piegarlo definitivamente alla soggettività produrrà infine un'illusione ben più tragica dell'illusione tragica originaria. Nietzsche scrive a questo proposito in *Su verità e menzogna in senso extramurale*:

L'indagatore di queste verità in fondo cerca soltanto la metamorfosi del mondo nell'uomo, si sforza di comprendere il mondo come una cosa umana e nel caso migliore riesce a raggiungere il sentimento di una assimilazione [...].

Solo quando l'uomo dimentica quel primitivo mondo di metafore, solo quando la massa originaria di immagini – che sgorgano con ardente fluidità dalla primordiale facoltà della fantasia umana – si indurisce e irrigidisce, solo quando si crede, con una fede invincibile, che *questo* sole, *questa* finestra, *questo* tavolo siano verità in sé: in breve, solo quando l'uomo dimentica se stesso in quanto soggetto, e precisamente in quanto soggetto *artisticamente* creativo, solo allora egli può vivere con una certa calma,

sicurezza e coerenza. Se egli potesse uscire soltanto per un attimo dalle mura segregatrici di questa fede, la sua «autocoscienza» si dissolverebbe allora d'un tratto^[34].

All'obiettivazione del mondo fa dunque da *pendant* la sua estrema soggettivizzazione. È questo il paradosso nietzschiano che ci introduce per altro all'interno della sua definizione di nichilismo e, insieme, di «morte dell'arte» (che è anche quella che per lo più continua tutt'oggi a valere come paradigma di questo concetto e della sua vasta fenomenologia culturale). Si tratta di un riconoscimento che ha diversi passaggi all'interno dell'opera di Nietzsche. Nell'aforisma 16 del primo volume di *Umano troppo umano*, per esempio, si profila l'idea che sia la scienza a concorrere nell'opera del disvelamento, a rivelarci che quanto risulta come obiettivo altro non è che il risultato di una obiettivazione, ed è dunque infine null'altro che una finzione soggettiva:

Per il fatto che da millenni abbiamo scrutato il mondo con pretese morali, estetiche e religiose, straviato negli eccessi del pensiero non logico, questo mondo è *diventato* a poco a poco così meravigliosamente variopinto, terribile, profondo di significato, pieno d'anima e ha acquistato colore – ma i coloristi siamo stati noi: l'intelletto umano ha fatto comparire il fenomeno e ha fatto trasferire nelle cose le sue erronee concezioni fondamentali. [...] Di tutte queste concezioni si sbarazzerà in maniera decisiva il continuo e laborioso processo della scienza, che finirà col celebrare un giorno il suo più alto trionfo in una *storia della genesi del pensiero*, il cui risultato potrebbe forse compendiarsi in questa proposizione: ciò che noi ora chiamiamo il mondo è il risultato di una quantità di errori e di fantasie che sono sorti a poco a poco nell'evoluzione complessiva degli esseri organici, e che sono cresciuti intrecciandosi gli uni alle altre e ci vengono ora trasmessi in eredità come tesoro accumulato in tutto il passato – come tesoro: perché il valore della nostra umanità riposa su di esso. Da questo

mondo della rappresentazione la severa scienza può in realtà liberarci solo in piccola misura – e del resto non è affatto cosa da augurarsi –, in quanto essa non può essenzialmente infrangere il potere di antichissime abitudini della sensazione; ma essa può gradatamente e progressivamente rischiarare la storia della nascita del mondo come rappresentazione: e sollevarci, almeno per qualche momento, al di sopra dell'intero processo^[35].

Negli aforismi 221-223 del primo volume di *Umano troppo umano*, nel capitolo *Dell'anima degli artisti e degli scrittori*, Nietzsche tratta esplicitamente la questione della morte dell'arte, lamentando che un'arte che ha perso la propria interiore disciplina, rappresentata in questo caso ai suoi occhi dal classicismo francese e da Voltaire, non può che andare incontro al proprio «dissolvimento»^[36], tendere a una sorta di regressione, a risolversi nei suoi primi conati. Si tratta di una diagnosi che sintetizza la valutazione anche successiva di Nietzsche dell'arte moderna. Il destino dell'arte moderna, come testimonia anche il giudizio che Nietzsche esprime a proposito di Wagner nel *Caso Wagner*, è l'inclinazione al frammento, al dominio della parte sulla totalità^[37]. In questo quadro l'arte ha perduto il suo più alto significato metafisico, non è più il sigillo di una cultura. Tramontata dunque la stagione dell'arte nel senso più alto e compiuto, della quale Goethe, che visse «come nel ricordo della vera arte»^[38], era ancora memore, si va verso una stagione che al «tramonto dell'arte» congiunge la rammemorazione dei suoi compiti antichi^[39]. L'arte viene dunque a tramontare quanto alla sua significazione metafisica più profonda. Tuttavia la sua capacità di intensificare il tono vitale non viene meno. Questa virtù viene ereditata dalla moderna attitudine scientifica. L'arte che (hegelianamente) festeggiava i suoi fasti coronando un universo religioso, viene proseguita, quantomeno nel suo

impulso fondamentale, dall'uomo di scienza:

Come l'arte figurativa e la musica danno la misura della ricchezza di sentimento effettivamente acquistata e accresciuta grazie alla religione, così, se l'arte scomparisse, l'intensità e la molteplicità della gioia di vivere, cui essa ci ha abituato, esigerebbero ancora di essere soddisfatte. L'uomo scientifico è l'ulteriore sviluppo dell'uomo artistico^[40].

L'uomo scientifico prosegue dunque, su di un piano diverso, il compito che, in un universo dominato dalla religione, era realizzato dall'arte. L'arte dunque, per Nietzsche, al contrario di quanto non avvenga con Hegel, non viene meno, «quantomeno dal lato della sua più alta destinazione», bensì si trasforma^[41].

Sino a questo punto Nietzsche ha compiuto un passo fondamentale nell'avanzamento della sua diagnosi. Ma non è ancora quello decisivo, che verrà qualche anno dopo quando egli prenderà consapevolezza di quella perdita del centro che va sotto il nome di «morte di Dio». Con buone ragioni si può ritenere che questa perdita del centro abbia a che fare con la perdita del centro focale dello sguardo, con il venir meno del centro prospettico. L'annuncio della «morte di Dio», nell'apofrismo 125 della *Gaia scienza*, si accompagna infatti all'idea della perdita di ogni orizzonte:

Chi ci dette la spugna per strofinar via l'intero orizzonte?
Che mai facemmo per sciogliere questa terra dalla catena
del suo sole? Dov'è che ci si muove ora? Dov'è che ci
moviamo noi? Via da tutti i soli? Non è il nostro un eterno
precipitare? E all'indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati?
Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando
come attraverso un infinito nulla^[42]?

È grazie a questo passo che giungiamo a cogliere la natura più profonda del punto di vista di Nietzsche.

Potremmo riassumere le cose, e tutto il processo al quale abbiamo sin qui assistito, come segue: la perdita di una significazione simbolica ha prodotto l'obiettivazione di quello che chiamiamo mondo; all'obiettivazione del mondo si accompagna la consapevolezza, paradossale ma conseguente, della natura supremamente soggettiva del suo essere; l'esito di questa soggettivizzazione quanto mai paradossale è che ogni sguardo sul mondo costituisce un punto di vista su di esso, e il trasformarsi dello sguardo sul mondo in un punto di vista rende il mondo stesso una mera rappresentazione. Ma tutto ciò non basta. Infine, perché il percorso si compia davvero, deve venire meno anche il fuoco dello sguardo. Se il fuoco dello sguardo fosse comunemente orientato verremmo in fondo a trovarci su di un piano trascendentale che nulla avrebbe di tragico o di inquietante. Se ci mettiamo d'accordo sul punto di vista, se avviciniamo gli occhi allo stesso microscopio vediamo in fondo tutti allo stesso modo. Su questa via, in senso molto lato neokantiana, l'oggettività non verrebbe perduta, bensì ridotta a un vincolo convenzionale. Le cose vanno diversamente se invece si perde anche il fuoco dello sguardo. Questo fa emergere in tutta la sua potenza tragica e nichilistica la diagnosi nietzschiana. Se i punti di vista sul mondo si moltiplicano in assenza di un centro che li coaguli, viene necessariamente meno anche l'oggettività quale accordo convenzionale tra i soggetti che vedono nello stesso modo lo stesso mondo. Questo porta in primo piano la natura essenziale della *rappresentazione quale perdita di mondo*. La rappresentazione si rivela come una perdita di mondo laddove è venuta meno anche l'ultima oggettività, quella dello sguardo prospetticamente orientato. Ma questo illustra la natura più profonda proprio di questo sguardo. Mostra cioè che lo sguardo fondato sulla

rappresentazione è uno sguardo nichilistico. È il fattore centrale di quel processo di dissoluzione del centro per cui, secondo *Il crepuscolo degli idoli*, «il “mondo vero” finì per diventare favola»^[43]. L'arte, in breve, viene messa a morte dall'estetizzazione del mondo.

È questa consapevolezza a orientare Nietzsche verso l'elaborazione della nozione di «volontà di potenza». Essa non costituisce altro che la maturazione compiuta di uno sguardo privo di centro prospettico. Nietzsche definisce tutto questo processo come il prender forma della volontà di potenza come arte. Ma potremmo meglio dire della volontà di potenza come «fine dell'arte», di un'arte che è cioè andata incontro a un declino per quanto concerne il suo statuto mitico, simbolico, veritativo.

Ricapitolando, uno tra i più famosi frammenti postumi dell'ultimo periodo afferma la totale coerenza del complesso dell'itinerario di Nietzsche a partire dalla *Nascita della tragedia*. Ma si tratta di una coerenza ambigua, che verrebbe da mettere radicalmente in questione. È ben vero infatti che quella che viene definita arte mantiene un primato metafisico all'interno dell'impianto dell'opera di Nietzsche. Ma è bensì lo statuto di ciò che viene definito arte che si è nel frattempo modificato. Infatti, se nella *Nascita della tragedia* abbiamo a che fare con una strutturazione simbolica dell'apparenza estetica che nasce dal seno infinito della natura intatta, ora si ha a che fare con una forma nichilistica dell'apparenza, con l'apparenza quale illusione, con la moderna apparenza estetica. È un'apparenza, questa, che produce mondi mentre quella precedente era nutrita dal mondo. O meglio, è un'apparenza che produce prospettive diverse sul mondo che non riescono a trovare tra loro alcun accordo. Scrive

Nietzsche in un famosissimo frammento postumo dell'ultimo periodo:

La concezione del mondo in cui ci si imbatte sullo sfondo di questo libro è singolarmente fosca e spiacevole; fra i tipi di pessimismo finora conosciuti sembra che nessuno abbia raggiunto lo stesso grado di cattiveria. Qui manca la contrapposizione tra un mondo vero e uno apparente: c'è solo un mondo, ed è falso, crudele, contraddittorio, senza senso... Un mondo così fatto è il vero mondo... *Noi abbiamo bisogno della menzogna* per vincere questa realtà, questa «verità», cioè per vivere... Che la menzogna sia necessaria per vivere, anche ciò fa parte di questo terribile e problematico carattere dell'esistenza...

La metafisica, la morale, la religione, la scienza – in questo libro vengono prese in considerazione solo come diverse forme di menzogna: col loro sussidio si crede nella vita. «La vita deve ispirare fiducia»: il compito, così posto, è immenso. Per assolverlo, l'uomo deve essere già per natura un mentitore, dev'essere prima di ogni cosa un artista... E anche lo è: metafisica, morale, religione, scienza – sono nient'altro che creature della sua volontà d'arte, di menzogna, di fuga davanti alla «verità», di *negazione* della «verità». Questa stessa facoltà, grazie alla quale egli *violenta la realtà con la menzogna*, questa facoltà artistica per eccellenza dell'uomo – egli l'ha in comune con tutto ciò che è; egli stesso è anzi una parte di realtà, di verità e di natura – egli stesso è anche una parte del *genio della menzogna*...

L'arte e nient'altro che l'arte. Essa è la grande creatrice della possibilità di vivere, la grande seduttrice alla vita, il grande stimolante per vivere^[44].

In questo quadro l'arte può effettivamente divenire il modello della volontà di potenza. La volontà di potenza, in quanto arte, diviene per parte sua il supremo modello metafisico, un'immane produzione simbolica che sfocia in una libera produzione di mondi. Una produzione di mondi che in realtà fallisce il proprio obiettivo, poiché manca il mondo. Essa non riesce cioè a coagularsi intorno a quel

centro prospettico che è definitivamente venuto meno dopo la «morte di Dio». Nonostante ogni sforzo o speranza da parte di Nietzsche, sulla base del profilarsi delle molteplici prospettive non si è in grado di dedurre quel coagulo che si definisce *un mondo*. Questo presupporrebbe infatti l'esistenza di quel centro, di quel fuoco dello sguardo che deve darsi a priori e che a posteriori non può essere ricostruito. A questo proposito Nietzsche sembra cadere in una patente contraddizione. Egli scrive:

Ogni centro di forza ha per tutto il resto la sua *prospettiva*, cioè la sua affatto determinata *scala di valori*, il suo tipo di azione, il suo tipo di resistenza [...] e il 'mondo' è solo un nome per il gioco complessivo di queste azioni^[45].

In questo modo l'itinerario nietzschiano perviene a una coerente conclusione. La natura illusionistica della cultura storica si rivela ora, non più in negativo ma in positivo, come la cifra fondamentale di ogni sguardo sul mondo. Per altro verso questo universo estetizzato, che si vorrebbe artistico, condanna l'arte a morire nell'ambito del più universale illusionismo. L'arte estetizzata, nella quale con buone ragioni Hegel aveva visto la 'fine dell'arte', diviene qui un modello talmente potente da rovesciarsi in supremo principio metafisico. Il modello rappresentativo dello sguardo, sul quale Hans Belting ha attratto di recente l'attenzione ravvisando in esso il modello dello sguardo occidentale, si delinea, nel pensiero nietzschiano, come un modello nichilistico ma quanto mai influente e pervasivo di orientamento (o di smarrimento...) nel mondo^[46].

Esso ci conduce per altro in prossimità di un panorama che ci è tutt'ora familiare: è quello di un immane conato delle prospettive che vorrebbero coagularsi in un'unica forma che tuttavia non riescono a individuare. È

l'inconcludente sforzo degli sguardi paralleli che vorrebbero incontrarsi in un punto di fuga il quale, di volta in volta, si sottrae e viene meno.

Questo descrive forse anche il nostro mondo, nel quale le pretese di verità si affiancano le une alle altre producendo il più inquietante e fittizio dei volti del pluralismo: quello della molteplicità delle prospettive che non riescono a ritrovarsi intorno a un punto medio. Così che ognuna di esse accampa una pretesa di verità tanto assoluta quanto infondata per l'impossibilità del confronto. Questa è la violenza nel suo tratto essenziale. Dal confronto impossibile si genera infatti l'estremo e più disperato tentativo di creare il contatto con l'altro: la cecità della lotta, ultimo vincolo che tiene uniti i contendenti.

[1] Cfr., a proposito di una considerazione complessiva dello sviluppo dell'estetica di Hegel nel quadro della sua filosofia, A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, cit., pp. 142-274. A più riprese la Gethmann-Siefert si è soffermata sul tema della «fine dell'arte»: cfr. Ead., *Eine Diskussion ohne Ende: Hegels These vom Ende der Kunst*, in «Hegel-Studien», 16, 1981; Ead., *Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Aesthetik*, in «Hegel-Studien», 19, 1984; Ead., *Ist die Kunst tot und zu Ende?*, Erlangen, Palm & Enke, 1994. Per ciò che concerne gli sviluppi della questione in ambiente posthegeliano cfr. M. Ravera, *Estetica posthegeliana*, Milano, Mursia, 1978.

[2] F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967, p. 192.

[3] Cfr. sulla questione, sulla quale si è a suo tempo scritto moltissimo, quantomeno: M. Cometa, *Iduna. Mitologia della ragione*, Palermo, Novecento, 1984; M. Frank, *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*, Torino, Einaudi, 1994; Id., *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

[4] Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 294-322, dedicate all'interpretazione del mondo greco all'interno della quale svolge un ruolo di grande rilievo l'*Antigone* di Sofocle.

[5] Cfr. in proposito il saggio di A. Gethmann-Siefert integralmente dedicato alla questione, *Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in «Hegel-Studien», 26, a cura di F. Nicolin e O. Pöggeler, 1991, pp. 92-109.

[6] Cfr. *supra*, p. 23.

[7] Cfr. O. Pöggeler, *System und Geschichte der Künste bei Hegel*, in A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler (a cura di), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1986, pp. 1-27.

[8] *Ibidem*, pp. 8-9.

[9] La necessità di questo passaggio all'interno del pensiero di Hegel venne segnalata, insieme alle molteplici e feconde contraddizioni che attraversano l'estetica hegeliana, prima ancora che da Benedetto Croce, da due grandi storici ottocenteschi dell'estetica, Robert Zimmermann e Eduard von Hartmann. Cfr. R. Zimmermann, *Aesthetik*, I parte storico-critica: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, Braumüller, 1858, pp. 712-715; E. von Hartmann, *Ausgewählte Werke*, vol. III: *Aesthetik*, I parte storico-critica: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlin, Carl Duncker's, 1886, pp. 123-127.

[10] H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin, Junker, 1931 (anche in Id., *Schriften zur Ästhetik*, München, Kösel, 1966, pp. 15-144).

[11] Cfr. *Est.*, pp. 249-250.

[12] V. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, in Id., *Sul Grottesco*, trad. it. di M. Mazzocut-Mis, introduzione di E. Franzini, Milano, Guerini e Associati, 1990; K. Rosenkranz, *Estetica del brutto* (1853), a cura di S. Barbera, introduzione di R. Bodei, Palermo, Aesthetica, 2004³.

[13] Cfr. *Est.*, pp. 599 ss., in particolare p. 604.

[14] Si tratta di un orientamento che, come viene rilevato da Paolo D'Angelo nella sua introduzione al corso di estetica del 1823, non

trova significativi spostamenti nelle *Nachschriften*, negli appunti delle lezioni oggi disponibili: cfr. P. D'Angelo, *Introduzione a G.W.F. Hegel, Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. XXX-XXXVI, mentre per quanto riguarda il significato delle *Nachschriften* ai fini dell'interpretazione del pensiero estetico di Hegel cfr. *ibidem*, pp. V-XII. Si veda, a proposito della morte dell'arte, per esempio il passo che chiude questo corso: «Con ciò noi abbiamo percorso l'arte nella sua cerchia. L'arte nella sua serietà è per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino, e noi abbiamo il dovere di capire queste forme» (pp. 301-302).

[15] Cfr. P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

[16] Cfr., a proposito di questo passo, G. Cantillo, *Intervento introduttivo*, in G. Cantillo, C. Ciancio, A. Trione e F. Vercellone (a cura di), *Ontologia dell'immagine*, Roma, Aracne, 2012, in particolare pp. 15-16.

[17] Cfr. *Est.*, pp. 564-574.

[18] Cfr. per esempio *Est.*, pp. 585.

[19] Cfr. a questo proposito Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst*, cit., p. 232.

[20] Cfr. H.G. Gadamer, *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage der Vergangenheitscharakters der Kunst*, in Gethmann-Siefert e Pöggeler (a cura di), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, cit., in particolare pp. 219-220.

[21] Cfr. *infra*, cap. III, § 4, pp. 103-115.

[22] *Ibidem*.

[23] Cfr. a questo proposito G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1974.

[24] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in Id., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1964 ss., vol. III, t. I, p. 30 (d'ora in poi *Op.*, seguito dall'indicazione del volume e dal numero di pagina o dell'aforisma).

[25] F. Creuzer, *Descrizione generale dell'ambito simbolico e mistico*, in A. Bäumler, F. Creuzer e J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, Milano, Spirali, 1983, p. 47.

[26] Op., III, I, pp. 58-59.

[27] Ibidem, pp. 71-72.

[28] Ibidem, p. 73.

[29] Ibidem, p. 58.

[30] Ibidem, p. 247.

[31] Ibidem, pp. 296-297.

[32] Ibidem, p. 355.

[33] Ibidem, p. 344.

[34] Op., III, II, pp. 364-365.

[35] Op., IV, II, pp. 26-27.

[36] Ibidem, p. 155.

[37] Cfr. Op., VI, III, pp. 22-24.

[38] Ibidem.

[39] Cfr. Op., IV, II, p. 155.

[40] Ibidem, p. 157.

[41] Sul tema della «morte dell'arte» in Nietzsche cfr. C. Gentili, «Morte dell'arte» e «Morte di Dio». *Confronti testuali e relazioni concettuali*, in M.C. Fornari (a cura di), Nietzsche. Edizioni e interpretazioni, Pisa, Ets, 2006, pp. 179-192.

[42] Op., VII, II, p. 51.

[43] Op., VI, III, pp. 75-76.

[44] Op., VIII, II, 11 [415], pp. 396-397.

[45] Op., VIII, III, p. 160 (trad. it. leggermente modificata).

[46] Cfr. H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Il secolo lacerato

L'arte di avanguardia rappresenta, agli occhi di Adorno, il modello di un'arte notevolmente spiritualizzata, che rinvia all'interiorità del singolo, mentre la mass art, nella fattispecie il cinema, rimanda a una percezione comune, poco tematica, distratta dell'arte. Parlando di morte dell'arte nell'ambito dell'avanguardia artistica del primo Novecento, possiamo considerare quel processo che Adorno definisce “disartizzazione dell'arte”, che coincide con un lungo cammino nel quale l'arte si fa sempre più prossima alla realtà. Adorno prende posizione, in particolare nella sua ultima opera pubblicata postuma, “Teoria estetica”, a favore di un'estrema difesa dell'autonomia dell'arte che ha il suo corrispettivo filosofico nella concezione dell'estetica come filosofia speciale, per l'appunto come filosofia dell'arte.

1. “La morte dell’arte” in Croce e Gentile

Inseguendo Hegel siamo ora condotti all'interno del *mainstream* dell'estetica italiana: Croce e Gentile. Abbiamo qui a che fare con due posizioni diametralmente opposte e, insieme, paradigmatiche^[1]. Se per Croce, infatti, la ‘fine dell’arte’ dipende dall’assunto teorico di Hegel medesimo, quello per cui l’arte è «manifestazione sensibile dell’idea»,

laddove essa può realizzarsi in modo compiuto solo nella greccità grazie all'intervento del mito, per Gentile le cose vanno ben diversamente. Nel caso di quest'ultimo l'arte muore perché proprio questa è la sua destinazione. L'arte non fa che trascendere se stessa per cui la sua vita, in quanto attività spirituale, attraversa la propria stessa morte.

La diagnosi di Croce gode dell'indubbio vantaggio di essere quanto mai lineare e perspicua. Secondo quanto Croce mette in evidenza nella *Storia dell'estetica* contenuta nell'*Estetica* del 1902, Hegel si avventura su di un terreno contraddittorio. Da un lato, infatti, egli colloca l'estetica accanto alla religione e alla filosofia nell'ambito dello Spirito assoluto, votando così l'arte a una condizione perenne di verità. Dall'altro lato, tuttavia, proprio l'arte viene superata dalla religione e dalla filosofia nell'ambito delle forme in cui lo spirito assoluto perviene a un'adequata maturazione. Abbiamo così a che fare con un paradigma instabile dell'arte che, per un verso, viene elevata alla sommità delle gerarchie dello Spirito mentre, proprio in forza di questa sistematizzazione, viene, per così dire, condannata a morte. Croce lamenta che questo atteggiamento prenda piede presso un filosofo così attento e perspicace nei confronti dei fatti dell'arte come Hegel. Questo si giustifica in parte, agli occhi di Croce, per il fatto che le *Lezioni di estetica* costituiscono una sana reazione nei confronti della *Schwärmerei*, di quella che per lui è la fanatica sopravvalutazione romantica dell'arte. Tuttavia questo atteggiamento hegeliano, che fa dipendere la vicenda storica dell'arte dall'assetto del sistema, finisce per produrre un esito nefasto. Finisce per rovesciarsi in una presa di posizione ostile nei confronti dell'arte analoga a quella di Platone. Anche nel caso di Hegel infatti, come

già in quello di Platone, la fascinazione viene vinta grazie alla più recisa ed esasperata negazione. Croce scrive a questo proposito:

La tendenza dell'Hegel, com'è in fondo antireligiosa e razionalistica, così è anche antiartistica. Strana e dolorosa conseguenza, quest'ultima, per un uomo, come egli era, fornito di senso estetico assai vivo e dell'arte amatore fervente: quasi ripetizione del duro passo a cui si trovò condotto Platone. Ma come il filosofo greco, obbedendo al presunto comando della religione, dannò la mimesi e la poesia omerica a lui carissima, così il filosofo germanico non volle sottrarsi all'esigenza logica del suo sistema e dichiarò la mortalità, anzi la morte già accaduta dell'arte^[2].

Quella che Croce attribuisce a Hegel è una posizione quanto mai perentoria che, annettendo completamente la vicenda storica dell'arte nelle *Lezioni* alla struttura del sistema, finisce a ben vedere per trascurare la seconda parte della formulazione di Hegel, nella quale si afferma che l'arte è un «passato» solo «dal lato della sua suprema destinazione». Proprio su questa seconda parte dell'enunciato delle *Lezioni* bisogna soffermarsi, com'è stato fatto in molte occasioni, per alleviarne il peso e la gravità. È ben evidente, e del resto senz'altro lo era anche a Croce, che Hegel non intendeva parlare della fine dell'arte nei termini della sua scomparsa, bensì in quelli di un declino del suo dominio nell'ambito della cultura.

In ogni caso la posizione di Croce determinò una decisa reazione polemica da parte dello storico inglese dell'estetica Bernard Bosanquet^[3], e la successiva reazione di Croce con il saggio *La «fine dell'arte» nel sistema hegeliano*^[4]. Quest'ultimo costituisce un testo fondamentale da cui è possibile ricavare indicazioni decisive sia relativamente all'interpretazione di Hegel, sia in relazione

al significato dell'idea di «morte dell'arte». Croce è qui fortemente critico nei confronti della tesi che struttura le *Lezioni di estetica* di Hegel, secondo la quale l'arte è «parvenza sensibile dell'idea» (Est., p. 129). Essa conduce, nel caso di Hegel, alla «fine dell'arte». La posizione di Hegel rappresenta, per Croce, una sorta di baumgartenismo deteriore. Hegel non trae cioè dall'insegnamento di Baumgarten quanto di meglio esso contiene, «perché si appigliava non a quel che nel Baumgarten era nuovo e vero, cioè al principio della *perfectio sensitiva*, ma a quel che vi persisteva di vecchio e di falso, cioè alla *confusio*, alla concezione leibniziana della poesia come percezione o concetto confuso che la filosofia rendeva distinto»^[5].

La concezione dell'arte di Hegel e la struttura della dialettica storica nella quale la sua considerazione è inserita e contestualizzata determinano così l'irredimibile destino dell'arte la quale è votata a un necessario tramonto nel contesto di un presente disincantato, segnato dalla riflessione, caratterizzato dall'astrazione^[6]. Croce coglie con straordinaria lucidità, come già si ricordava sopra, che il termine *arte* significa per Hegel, in realtà, mitologia e/o religione. Croce sostiene che

la teoria, così nettamente affermata in queste lezioni, si fa chiarissima se si sostituisce mentalmente alla parola «arte» quella di «mitologia» o di «religione» (del resto, in qualcuna delle prime edizioni dell'*Enciclopedia* lo Hegel aveva adoperato, in luogo di «Kunst», la denominazione «Kunst-Religion»). Il pensiero non si soddisfa nella forma sensibile, immaginosa o mitologica che prima ha vestita, e via via se ne libera, rivestendosi della propria luce, e passando così dall'arte-mitologia-religione alla pura e purificata filosofia. Certamente, l'errore dell'estetica hegeliana sta per l'appunto in questa sostituzione, in questo aver fatto dell'arte la rappresentazione sensibile dell'Idea, ma,

concessa questa sostituzione o assimilazione, tutto corre liscio. L'arte-religione è necessariamente disciolta nella filosofia[7].

Volendo sintetizzare la diagnosi crociana relativa all'idea di 'morte dell'arte' in Hegel, si potrebbe dire che il sistema schiaccia completamente la storia nelle proprie spire. Lo sviluppo storico non ha alcuna autonomia rispetto al quadro sistematico. Per quanto paradossale, la posizione di Croce è tuttavia del tutto limpida e straordinariamente argomentata. Essa è assolutamente minoritaria nell'ambito del dibattito su questo tema anche perché non lascia spazio a vie di fuga. La 'fine dell'arte' per Hegel significa la 'morte dell'arte' e null'altro. Per ciò che muore non si prepara in realtà, come la maggior parte dei commentatori invece vorrebbero, un futuro migliore. L'arte moderna, quella dell'«umorismo oggettivo» non è in realtà, al contrario di quanto ritiene Bosanquet, in grado di assicurare un nuovo futuro a una forma di espressione condannata a un inesorabile tramonto, a ritirarsi da una fastosa vita pubblica per condurre una ben più sobria esistenza da privato cittadino.

Secondo Croce, per essere all'altezza di Hegel, è necessario prendere alla lettera il suo dettato. Solo su questa base si può decidere se egli avesse torto o ragione:

La teoria della presegnata e accaduta morte dell'arte nello Hegel è ben comprovata dalle sue espresse dichiarazioni e dai suoi svolgimenti, oltre ad essere una conseguenza necessaria della sua stessa concezione dello spirito e della storia. Per correggerla, conviene correggere questo fondamento logico. In ogni altro caso, non si usa la debita riverenza al grande filosofo, perché, per lo zelo di farlo apparire meno paradossale e più saggio – ossia meno intransigente nel tirare le pericolose conseguenze di certi suoi principî, – lo si fa, invece, banalmente contraddittorio

e incoerente[8].

Se si prende in considerazione il tema della morte dell'arte nel pensiero di Giovanni Gentile, si delinea una posizione decisamente diversa da quella crociana e addirittura alternativa nei suoi confronti[9]. Laddove Croce sottolinea che quella preconizzata da Hegel è una fine storica dell'arte, Gentile sottolinea con fermezza che la fine dell'arte non è storica ma metafisica. La morte dell'arte è per Gentile insita nella stessa vita dell'arte e costitutiva di questa, del suo movimento di costante autotrascendenza. Il dibattito sulla morte dell'arte, nel duplice confronto con Hegel e con Croce, viene condotto da Gentile sul presupposto dell'unità dello spirito che si sviluppa nelle sue articolazioni. Le determinazioni estetiche sono parte di un movimento interiore che è quello dello spirito nella sua totalità. Esso è costantemente volto ad andare oltre di sé. Afferma Gentile in questo quadro:

È ben chiaro che, dato il concetto dell'inattualità o trascendentalità del sentimento, l'arte, anche nell'età primitive e più ingenua, è sempre un momento e un aspetto della compiuta sintesi attuale dello spirito. [...] E se si vuol prendere alla lettera che l'arte sia propria dell'infanzia dell'uomo, quest'infanzia bisogna intendere non come una prima età, bensì come il punto di partenza di ogni età[10].

In una chiave decisamente anticrociana Gentile rivendica dunque il fatto che le determinazioni opposte, come classico e romantico[11] o arte e critica[12], vanno ricomprese entro un unico movimento votato a una perpetua autotrascendenza. Nessuna determinazione può, in quest'ottica, stabilizzarsi o sclerotizzarsi. Così come il classico, che non va inteso come un astratto e freddo principio formale, s'invera nel romantico, altrettanto l'arte

invera se stessa in uno stadio ulteriore, quello della filosofia. L'arte, afferma Gentile nella *Teoria generale dello Spirito come atto puro*, riflette un momento iniziale dello sviluppo dello spirito, quello del sentimento nella sua immediatezza che deve ancora articolarsi attraverso il suo opposto per affermarsi nella sua compiutezza. La filosofia è in grado di affermare il suo primato in quanto va al di là del primato soggettivistico dell'arte, che è volta a ridurre il mondo in un vuoto sogno, al di là del primato oggettivistico della religione, che ci conduce invece in direzione di un primato assoluto dell'oggetto sul soggetto. Con ciò si giunge indubbiamente a un prevalere finale della filosofia sugli altri momenti. Non si tratta tuttavia di un trionfo che venga a escluderli. Essi sono invece accolti entro una sorta di flusso rammemorante che si rituffa nelle proprie acque e si rimette continuamente in moto coinvolgendo tutte le sue componenti. Il ciclo, che si compie nella filosofia, apre nuovamente il cammino all'arte e alla religione, e così via.

Afferma Gentile a questo proposito nella *Teoria generale dello Spirito come atto puro*:

L'arte è la forma della soggettività o, come si dice anche, dell'individualità immediata dello spirito. [...] La storia si costruisce infatti riportando così la religione come l'arte nella storia universale dello svolgimento dello spirito; in cui arte e religione sono posizioni spirituali, concetti della realtà, e quindi, essenzialmente, storia della filosofia. Di guisa che, una storia dell'arte e una storia della religione, in quanto realmente concepibili, e quindi eseguibili, sono storie della filosofia, e, come tali, anch'esse storie in tempo che si risolvono nella storia ideale, giusta quanto s'è dimostrato della natura propria della storia della filosofia^[13].

2. L' avanguardia artistica e la morte come rigenerazione dell'arte

Parlando di morte dell'arte nell'ambito dell'avanguardia artistica del primo Novecento, possiamo individuare due movimenti sostanzialmente paralleli. Per un verso abbiamo a che fare con un cammino che ci conduce in direzione della negazione dell'arte e della tradizione artistica classico-rinascimentale, per altro verso con un processo che produce un movimento parallelo e conseguente con il primo. Si tratta di quel processo che Adorno definisce «disartizzazione dell'arte», che coincide con un lungo cammino nel quale l'arte si fa sempre più prossima alla realtà. Costantemente la spinta negatrice e distruttiva si accompagna a un immaginario palinogenetico. È opportuno, in questo quadro, prendere in considerazione i due primi grandi movimenti dell'avanguardia artistica, il futurismo e dada, contigui quanto alla loro spinta eversiva nei confronti del sistema dell'arte. Nel futurismo la spinta rivoluzionaria verso il moderno si accompagna a una sorta di estremo messianismo, di inclinazione al ritorno all'origine, che viene descritta, talora, con toni mistico-sensuali, come ritorno al ventre materno^[14].

Quando Filippo Tommaso Marinetti scrive che «bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte»^[15], prende partito a favore di una nuova arte capace non solo di negare le tradizioni e la stabilità classica, ma in grado anche di adattarsi a quella vera e propria riforma della sensibilità che è l'esito dell'accelerazione impressa all'esistenza dalla tecnica. Si tratta di un'accelerazione che provoca un'effettiva rivoluzione antropologica; i canoni della sensibilità vengono modificandosi in una chiave dinamico-agonistica, che produce un «ingigantimento del senso

umano», che si estende grazie alla capacità di creare un'inedita, innumerevole quantità di relazioni^[16]. La superiorità del presente nei confronti del passato, il rifiuto dell'Accademia e del paludamento classicistico divengono così, com'è universalmente noto, uno dei cavalli di battaglia del futurismo; prende così avvio una polemica violenta ed eversiva nei confronti della tradizione artistica e culturale e delle sue istituzioni come i musei. Come si ricorderà, così recita il punto 10 del *Manifesto del Futurismo*: «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e ogni viltà opportunistica o utilitaria»^[17]. In questo quadro i propositi incendiari, i pronunciamenti più estremi, come questo che segue, non sono una presa di posizione contro l'arte, bensì contro l'aspetto paralizzante di una tradizione, quella classico-rinascimentale, che inibisce e frena il procedere dinamico della modernità:

Quando io dissi che bisogna «sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte» incitai i futuristi a liberare il lirismo dall'atmosfera solenne e piena di compunzione e incensi che si suole chiamare l'Arte coll'A maiuscola^[18].

Si accompagna, per altro, com'è ben noto, alla condanna perentoria della tradizione l'ideale di un nuovo tipo di bellezza, una «bellezza meccanica»^[19], che fa seguito all'apocalittico abbattimento dell'ideale antico rappresentato esemplarmente dalla Vittoria di Samotraccia^[20]. È una bellezza che ha ovviamente modificato profondamente i propri tratti in consonanza con la programmatica distruzione delle tradizioni. È una bellezza che punta sulla disgregazione delle antiche strutture mediate dalla tradizione, che volge verso la sensazione e l'immediato, prodotta da un io che tende a confondersi con

la realtà nelle sue accelerazioni dinamiche. Afferma Marinetti in *Guerra sola igiene del mondo*:

Alla concezione dell'imperituro e dell'immortale, noi opponiamo, in arte, quella del divenire, del transitorio e dell'effimero.

Noi trasformeremo così in una gioia acuta il *nevermore* di Edgar Poe, ed insegneremo ad amare la bellezza di una emozione o di una sensazione in quanto essa è unica e destinata a svanire irreparabilmente.

La storia, agli occhi nostri, è fatalmente una falsariga o tutt'al più una miserabile collezionista di francobolli, di medaglie e di monete contraffatte. [...]

Il regno semplice e gemebondo della pianta dei lunghi soliloqui è finito. Con noi comincia il regno dell'uomo dalle radici tagliate, dell'uomo moltiplicato che si mescola col ferro, si nutre di elettricità e non comprende più altro che la voluttà del pericolo e l'eroismo quotidiano^[21].

È una scossa immane annunciata nei toni più enfatici, una promessa quasi messianica, un immenso liberarsi di potenzialità precedentemente imprigionate che possono finalmente venire a giorno, sconvolgendo equilibri sonnacchiosi che si erano mantenuti intatti nei secoli. Questo produce, per Marinetti, una sorta di autodecostruzione delle strutture poetiche, che tendono a liberarsi delle loro architetture tradizionali per rituffarsi nel magma caotico della materia. Scrive Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*:

La materia non è né triste né lieta. Essa ha per essenza il coraggio, la volontà e la forza assoluta. Essa appartiene intera al poeta divinator che saprà liberarsi della sintassi tradizionale, pesante, ristretta, attaccata al suolo, senza braccia e senza ali perché è soltanto intelligente. Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi. [...]

Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione,

sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali. [...]

L'arte è un bisogno di distruggersi e di sparpagliarsi, grande inaffiatio di eroismo che inonda il mondo[22].

È così che la polemica contro la tradizione e le città simbolo del Rinascimento italiano, Roma e Venezia prima di ogni altra, si accompagna a una potente innovazione e decostruzione delle strutture della poesia. Tuttavia, e non troppo paradossalmente, nel futurismo tradizione e orientamento semimesianico vanno di pari passo, e ogni elemento che volge verso una modernità fremente e trasgressiva si trasforma in realtà in un ritorno all'origine. Scrive Marinetti in *Uccidiamo il Chiaro di Luna*!

Io sento ringiovanire il mio corpo ventenne!... Io ritorno, d'un passo sempre più infantile, verso la mia culla... Presto rientrerò nel ventre di mia madre!... Tutto dunque mi è lecito!... Voglio preziosi gingilli da rompere[23]...

All'arte, come alla guerra, viene attribuita in questo quadro una sorta di funzione rigeneratrice. Nella sua funzione estrema, trasgressiva, violenta, negatrice, l'arte è così anche l'avamposto di una nuova civiltà. In questo senso è morta l'arte canonica, non l'arte in generale. Il ritorno all'origine, la distruzione del canone coincide dunque, come già si diceva, con un processo palinogenetico che dà luogo a un'arte radicalmente nuova. Quasi sospinto da un'entasi visionaria Marinetti scrive in *Guerra sola igiene del mondo*:

Con noi comincia lo sciopero violento dei giovani becchini. Basta con le tombe! Noi lasciamo che i cadaveri si seppelliscano da soli, ed entriamo nella grande Città futurista che punta la sua formidabile batteria di fumaioli d'officina contro l'avviluppante esercito dei Morti, in marcia sulla Via Lattea![24]

L'esigenza di ricongiungere l'arte alla vita, di superare l'arte autonoma, lo 'stadio estetico dell'arte', che accompagna tutta l'avanguardia, costituisce il *fil rouge* che connette quest'ultima alla diagnosi hegeliana sulla 'fine dell'arte'^[25]. L'arte autonoma non può adempiere alla vocazione autentica dell'arte. Non è detto tuttavia che questa negazione dell'arte nella vita debba proporsi come assoluta producendo così una vera e propria fine o *exitus* dell'arte stessa. Può anche avvenire che l'arte rifletta su se stessa e sul suo passato rinnovando le proprie finalità, scegliendo altri orizzonti. Ed è quanto accade, come si è visto, nel caso del futurismo che vuole congiungere l'arte a un nuovo modello di civiltà. Nel caso del futurismo la negazione gridata si tempera così in un atteggiamento molto corivo e ambiguo nei confronti del presente e delle sue inquietudini totalitarie.

Può avvenire anche tuttavia, ed è un caso concreto, che l'avanguardia voglia ricongiungere in modo così programmatico e radicale l'arte alla vita, da negare non solo il proprio ideale, ma anche ogni distinzione tra sé e la realtà. È quanto avviene con dada.

Si potrebbe affermare che dada non faccia parte delle arti del modernismo in quanto non costruisce un'arte a programma. La vocazione di dada è violentemente polemica nei confronti dei valori e degli ordinamenti stabiliti, ai limiti dell'iconoclastia^[26]. Si tratta di un movimento votato alla negazione dell'eternità di qualsivoglia principio, che si tratti della logica o della bellezza. Programmatico in questo quadro è solo l'abbassamento dell'arte, il suo discendere dal regno della bella apparenza verso la realtà. Per altro verso proprio questo genere di orientamento ne modera la spinta

eversiva originaria, l'inclinazione alla rivolta per la rivolta^[27]. Questo rende coerente quanto di primo acchito non sembrerebbe affatto esserlo. Di qui si può stabilire una sorta di ideale continuità che conduce da dada sino a new dada, alla pop art e a Andy Warhol, su cui si tornerà in seguito.

È proprio questo afflato a far sì che il movimento dell'avanguardia artistica più profondamente negativo, quello di più dura contestazione nei confronti della realtà stabilita, si accordi con il *ready-made* e sembri per certi aspetti precorrere la pop art. L'approssimarsi alla realtà si conclude, come la pop art esemplarmente testimonia, nell'identificazione con questa.

Per tornare a dada, per quanto l'idea di fare dei 'prelievi' diretti dalla realtà che si inseriscono nell'opera possa risultare ludica o ironica, tuttavia abbiamo pur sempre a che fare con un atteggiamento potenzialmente *friendly* nei confronti del mondo così com'è. È dunque un orientamento artistico che lascia dietro di sé ogni messianismo, per accogliere positivamente l'abbassamento dell'arte', la sua discesa dai cieli dell'ideale in direzione della 'realtà'. Per dada, com'è ben noto, è centrale il gesto, la provocazione. Dada assume un atteggiamento di decisa avversione nei confronti di un'arte che privilegi il sistema dell'arte, che anteponga la coscienza estetica alla vita. È così che il primo *Manifesto dada*, quello zurighese del 1918 di Tristan Tzara, si pronuncia per una sorta di anarchia in ambito poetico e artistico che fa seguito alla condanna dell'«atteggiamento etico-estetico dello spirito»:

Abbasso l'atteggiamento etico-estetico dello spirito!
Abbasso le astrazioni anemiche dell'espressionismo! E le

teorie riformatrici del mondo, dei letterati dalle teste vuote!
Noi siamo per il dadaismo nelle parole e nelle immagini e
per il divenire dadaistico del mondo. Essere contro questo
manifesto significa essere dadaista²⁸.

Alla condanna dell'atteggiamento estetico dello spirito fa seguito l'idea di un'arte che volta le spalle alle proprie tradizioni e che si 'abbassa' verso la realtà. E nulla è più prossimo alla realtà del reale stesso. Si annunzia la rinuncia programmatica a un fare specificamente artistico. L'esito è il *ready-made* che elimina dall'arte lo specifico della differenza estetica, che minaccia dunque le fondamenta platoniche del continente arte, inteso come il regno della bella apparenza contrapposta alla verità. Siamo al vero punto di svolta. Tra i teorici del *ready-made*, oltre naturalmente a Marcel Duchamp, vero e proprio eroe eponimo della vicenda, ci fu il tedesco Kurt Schwitters. L'idea che l'arte potesse ricorrere a un prelievo diretto dalla realtà rinunciando a quella forma di mediazione estetica che definisce l'arte in quanto arte, e cioè come una finzione necessaria, tanto necessaria quanto illusoria, viene recisamente e consapevolmente negata da Kurt Schwitters e dai suoi *Merzbau*, vere e proprie costruzioni astratte – potremmo definirle dei prodromi delle nostre installazioni –, in cui venivano ospitati i più diversi reperti tratti dalla realtà quotidiana.

Che la questione fosse particolarmente delicata lo aveva del resto colto acutamente Duchamp, il quale aveva concepito l'idea del *ready-made* già nel 1913 e aveva previsto l'effetto di 'assuefazione' che avrebbe prodotto, e del quale per altro siamo oggi tutti testimoni. Lo scambio tra l'arte e la realtà, la confusione tra l'una e l'altra è divenuto in fondo il panorama consueto dell'arte contemporanea che, sempre più, assume i lineamenti di

un grande evento sociologico che ritrascrive la realtà e interagisce con essa. Ma su ciò si verrà in seguito.

Abbiamo in ogni caso qui a che fare con una vera e propria modificazione dello statuto di ciò che si definisce come arte. Che con il *ready-made* si giocasse una partita di grandissimo significato, in grado di modificare in modo molto significativo la condizione dell'arte e la sua fruizione, fu chiaro sin da subito, quantomeno a una mente geniale come quella di Marcel Duchamp. Quando Duchamp propose alla Great Central Gallery di New York, nel 1917, il sin troppo famoso orinatoio ridenominato *Fountain*, disposto, com'è ben noto, in orizzontale con la faccia più piccola rivolta verso il pubblico, non intese semplicemente fare un gesto provocatorio. La cosa è vera nonostante il grido: «È indecente!» con cui *Fountain* venne accolto da George Bellows, organizzatore della mostra. È inutile ribadire che si trattava *anche* di una provocazione^[29].

Ma non ci si può certo fermare qui. Sono i confini dell'artisticità a slabbrarsi. Le peculiarità del fare artistico, *in primis* il mestiere dell'artista, vengono meno.

Il regolamento della mostra – e qui veniamo al punto – prevedeva che venisse ospitato al suo interno tutto quanto potesse ambire alla dignità di arte. Proposta in questo modo la questione smetteva di essere provocatoria e diventava davvero molto seria. Ora: che cosa è arte? Infatti, una volta franata la distinzione platonica tra l'apparenza estetica e la realtà, una distinzione nata originariamente contro l'arte ma della quale l'arte si era fatta forte, diviene ben difficile dire dove si possa andare a finire. La provocazione ha in fondo ancora un aspetto rassicurante: ci indica infatti un limite che non dovremmo superare. Ma i problemi nascono davvero quando i limiti vengono

valicati e non si capisce più bene dove veramente ci si trovi. Lo vide bene George Bellows, responsabile dell'esposizione il quale, dinanzi all'obiezione per cui chiunque avesse pagato la cifra pattuita di sette dollari avrebbe avuto la possibilità di esporre la propria opera purché avesse la dignità di arte (il che è un po' vago, a dire il vero...), portò le cose all'estremo chiedendo: «Voi pretendete che se un artista mandasse dello sterco di cavallo incollato su di una tela, noi saremmo tenuti ad esporre la cosa?». Un altro dei presenti, Arensberg, rispose: «lo temo proprio». Veniamo qui al punto dolente della questione della morte dell'arte³⁰¹. È una questione che ci conduce ben oltre l'episodio di dada, e oltre il genio ironico e scandaloso di Duchamp. Il quale, per altro, aveva ben visto sin dall'inizio i limiti e i pericoli di quello che aveva messo in campo. Egli dichiarò infatti:

A New York, nel 1915, comprai in un negozio di ferramenta una pala per spalare la neve sulla quale scrissi *In Advance of the Broken Arm* (In previsione di un braccio rotto).

Circa in quell'epoca mi venne in mente la parola *ready-made* per definire questo genere di lavori.

C'è un particolare che vorrei sottolineare specialmente, e cioè che questa scelta di *ready-mades* non era mai dettata da un senso di godimento estetico. La scelta era fatta in base a una reazione ottica di assoluta indifferenza, che prescindeva completamente dal buono o dal cattivo gusto... Insomma in uno stato di completa anestesia (assenza di coscienza).

Una caratteristica importante consisteva nella brevità delle frasi con le quali intitolavo i miei *ready-mades*. Queste frasi avevano lo scopo di guidare il pensiero dell'osservatore verso altre sfere, di natura più verbale (letteraria).

Talvolta vi aggiungevo un particolare grafico, per soddisfare il mio gusto per le allitterazioni – e poi lo chiamavo *ready-made aided* (*ready-made* voluto o aiutato). Un'altra volta, per mettere a nudo la inconciliabilità e contraddittorietà

fondamentale dell'arte e del *ready-made*, inventai un *reciprocal ready-made*: un Rembrandt come asse da stiro.

Ben presto compresi il pericolo di un ripetersi indiscriminato di questo tipo di espressione e decisi di limitare a un certo numero per anno la produzione di *ready-mades*. Mi rendevo ben conto a quel tempo che, ancor più per lo spettatore che per l'artista, l'arte è un mezzo per autointossicarsi (come l'oppio) e volevo preservare i miei *ready-mades* da una simile profanazione.

Un'altra caratteristica dei *ready-mades* è che mancano di esclusività. La riproduzione di un *ready-made* comunica lo stesso messaggio e, effettivamente, non uno dei *ready-mades* oggi esistenti è un «originale» nel senso tradizionale della parola^[31].

Come si può desumere da questa dichiarazione, Duchamp è perfettamente consapevole di quanto si è messo in moto. È un gioco che va ben al di là della provocazione, per indicare invece un destino dell'arte moderna. La diagnosi hegeliana torna, in modo sotterraneo, pesantemente in questione. Come sempre quando si parla di destino dell'arte, o si parla dell'arte nei termini di un destino.

Duchamp è molto consapevole della potenziale contrapposizione che si sta stabilendo tra i *ready-mades* e l'arte. Laddove l'arte pesca nella realtà senza modificarla, ecco che essa nega se stessa, non è più arte. Tra l'altro questo apre il cammino all'invasione del quotidiano nella sfera dell'arte, cui oggi, come si diceva, stiamo sempre più assistendo, ma che comincia con Duchamp e ci trascina, come una corrente, sino a new dada, al famoso *Bed* di Rauschenberg per venire a letti ancora più recenti come quello di Tracey Emin, *My bed* (fig. 1), che testimonia il suo amore sicuramente tumultuoso con una rockstar. Giustamente Marc Fumaroli avverte in questo una decadenza della tradizione dell'arte inglese che aveva

trionfato nel Novecento con Francis Bacon e Lucien Freud. Fumaroli ricorda con sconsolato sarcasmo che l'artista di *My bed* è stata ciò nonostante invitata a divenire membro della Royal Academy^[32].

Se la realtà sovrasta l'arte, secondo l'esempio sovrano e ancora ineguagliato di Andy Warhol, se le due, l'arte e la realtà, si scambiano i ruoli, ecco che giungiamo a un punto di non ritorno. Fumaroli giustamente rileva che Duchamp tenta di giocare con il fuoco, di «mangiare la minestra del diavolo con un lungo cucchiaino»^[33], ma che egli, alla fine, perderà la sua partita a scacchi con il demonio. La sua ironia si stempera per sempre nelle serie di Andy Warhol, stupendi ornamenti desunti dalla realtà, esempi di quella che Fumaroli definisce come la «tautologia dell'immagine». Naturalmente la cosa può essere vista da più punti di vista, e si è provato a farlo altrove^[34]. Ma resta il fatto che assistiamo a una sorta di grande vittoria del reale che assume le sembianze dell'immagine contro l'immagine artistica. Questo naturalmente produce un devastante disorientamento. Chi può dire che cosa sia arte in questa situazione? Guardando le cose a partire da questa oscillazione della realtà verso l'arte e dell'arte verso la realtà, come si possono definire l'una e l'altra? Se l'arte non è più riconoscibile in quanto tale sulla base di attributi specifici, manchiamo, com'è ovvio, di criteri e di valori per avvicinarla, capirla, definirne il valore e il significato sociale. Ed è questo uno degli elementi che caratterizzano l'arte contemporanea. Inoltre l'istituzione o le istituzioni dell'arte si trovano a doversi sostituire con la loro autorità a una realtà assente e a tentare di sorreggerla e di rafforzarla; ma con questo l'istituzione artistica rischia talora di assumere di fatto un volto autoritario e arrogante, per cui ciò che passa sulle sue vetrine viene, per questo

solo motivo, valorizzato.

Su questa via si annuncia poi un'altra morte, che accompagna la morte dell'arte: la morte dell'«esperienza estetica», che viene abolita nel suo statuto contemplativo dall'approssimarsi dell'arte alla vita. A ben vedere, l'esperienza estetica viene superata, e non rafforzata come Hegel in fondo pensava, dalla morte dell'arte. Le aspettative che si rivolgono all'arte sono, ora, molto più grandi e radicali di quel *dimanche de la vie* che è racchiuso nell'esperienza estetica. Molteplici aspettative, piuttosto confuse e incerte, vengono a proporsi nei confronti dell'arte. Aspettative anche elementari che riguardano l'ambiente in cui viviamo, l'amore, la conferma di sé, e che vanno ben al di là della semplice esperienza estetica. Da questo punto di vista, il letto di Tracey Emin, forse poco convincente come opera, è molto più di un'alcova abbandonata e indecentemente esposta: è una richiesta dell'arte alla vita e anche l'opposto.

3. Adorno e la cultura dei fantasmi

È in questo contesto che va collocata la riflessione di Theodor Wiesengrund Adorno, il quale prende posizione, in particolare nella sua ultima opera pubblicata postuma, *Teoria estetica*, a favore di un'estrema difesa dell'autonomia dell'arte che ha il suo corrispettivo filosofico nella concezione dell'estetica come filosofia speciale, per l'appunto come filosofia dell'arte. Si tratta, come ho cercato di mostrare anche altrove^[35], dell'ultima estrema difesa di un continente filosofico sorto con il romanticismo nei confronti delle potenze e delle forze centrifughe che vengono dall'esterno a minacciare ai più diversi livelli l'arte autonoma.

L'avvento della realtà, temuta sotto le spoglie di uno sguardo troppo incline al verisimile, diviene, con Adorno, anche e soprattutto l'imporsi di una realtà che si afferma positivamente, e cioè brutalmente, sotto le fattezze della prima, 'cattiva' riflessione. È in altri termini una realtà incapace di superare se stessa, la propria brutale positività, affine all'orrore di cui il mondo 'dopo Auschwitz' è commisto. Proprio nella sua brutale positività la realtà assume paradossalmente, agli occhi di Adorno, il volto dell'illusione, o meglio quello dell'ideologia. Di un'ideologia che s'incarna nell'industria culturale. L'effetto fine a se stesso, la sterile seduzione dell'immagine divengono così la colpa suprema della cultura di massa. Una tecnica senza corpo può così divenire minacciosa, invasiva, ubiqua. È il volto contemporaneo dell'illusionismo antico che si era esemplarmente incarnato nella contesa tra Zeusi e Parrasio, che si erano disputati la palma della vittoria sulla base dell'illusoria verosimiglianza delle loro immagini³⁶. È una tecnica dell'illusione che sterilizza tutto quanto incontra sul proprio cammino; sradica da luoghi, odori, sapori, stili, appartenenze per definirsi come un principio anonimo e pervasivo. Afferma Adorno in *Ricapitolazione dell'industria culturale*:

Nuovo dell'industria culturale è [...] il primato immediato e scoperto dell'effetto, che essa calcola con precisione nei suoi prodotti più caratteristici. L'autonomia dell'opera d'arte, che allo stato puro si è certo affermata raramente ed è sempre stata traversata dalla ricerca dell'effetto, è dall'industria culturale tendenzialmente accantonata con o senza la volontà cosciente dei suoi promotori. [...] Se si assume l'"aura" di Benjamin – la presenza del non presente – come fattore determinante dell'opera d'arte tradizionale, l'industria culturale viene definita dal fatto che essa non contrappone al principio dell'aura un principio diverso, ma

conserva l'aura, putrefatta, come alone fumogeno. Così si autodenuncia immediatamente della propria aberrazione ideologica. [...] La confusione dell'estetico con le sue scorie comunicative non colloca l'arte in quanto fatto sociale in una giusta posizione di fronte alla pretesa superbia degli artisti [...]. Il technicolor demolisce la vecchia locanda accogliente, più di quanto la demolisca un bombardamento: ne sradica persino l'immagine. Non c'è patria che sopravviva alla manipolazione delle pellicole che la celebrano e riducono a generico tutto l'inconfondibile di cui si pascono^[37].

Realtà e iperrealtà vengono qui a congiungersi. Il technicolor è una modificazione della percezione e degli stili della visione che trasforma a sua volta il mondo percepito. Ma, soprattutto, abbiamo a che fare con un modello di tecnica (che viene individuata per altro come la tecnica) che funziona proprio in quanto prescinde dai contesti, e agisce ovunque in modo uniforme, sterminando i Mani che presiedono ai luoghi con la sua implacabile e insieme illusionistica efficacia. Se uniformità ed efficacia sono caratteristiche consuete nel panorama delle concezioni novecentesche 'classiche' della tecnica, Adorno aggiunge una tessera al mosaico: l'idea che la tecnica sia un fattore di illusione.

Abbiamo inoltre a che fare, nella diagnosi di Adorno, con una sorta di perversione. Che divide quello che altrimenti ci si aspetterebbe andasse insieme. Lo sviluppo dell'industria culturale va di pari passo con la decadenza della tecnica artistica. E questo, per quanto dal punto di vista logico non sia molto coerente, è un dato noto e poco contestabile. L'avanzare della tecnica e, con essa, dell'industria culturale produce un arretramento del mestiere artistico. Questo dipende dal fatto che si ha a che fare con una tecnica che non si vuole adattare ai contesti

in cui opera, e anzi la sua efficacia dipende per l'appunto da questa sua pretesa enfatica (e potenzialmente distruttiva) di universalità globalizzante. La tecnica non si integra più con l'opera ma assume, agli occhi di Adorno, un'autonomia qualitativa e quantitativa tale da farne un elemento e un vettore dell'universale illusionismo che caratterizza le società avanzate tardomoderne.

A questo modello di razionalità strumentale l'arte dovrà rispondere attraverso un'integrazione della tecnica nell'opera. Vedremo successivamente che Adorno definisce questo movimento come «riflessione seconda».

Per Adorno quella utilizzata nell'ambito dell'industria culturale è una tecnica parassitaria rispetto a quella artistica:

L'industria culturale trova un supporto ideologico proprio nel fatto di guardarsi bene dall'applicare con totale coerenza le proprie tecniche ai propri prodotti. Essa vive per così dire da parassita di una tecnica extrartistica, della tecnica di produzione di beni materiali, senza curarsi di ciò che la materialità di questa comporta per la forma intrartistica, e altresì per la legge formale dell'autonomia estetica^[38].

La riuscita totale di questo genere di tecnica consisterebbe in fondo nell'emancipazione completa dai materiali, nella loro introiezione nel prodotto dell'industria culturale. Si va così verso la scomparsa del reale, verso l'illusionismo compiuto. Ci addentriamo su di un terreno quanto mai delicato che conduce allo scollamento dell'immagine dal proprio supporto, in un percorso che potrebbe ulteriormente adattare al 3D quello che Adorno dice a proposito del technicolor. La tecnica perfetta, da questo punto di vista, sarebbe quella che nasconde il

proprio supporto e si produce così in tutta la sua efficacia. È una tecnica divenuta autonoma, finalizzata a se stessa, cieca dinanzi alle finalità del proprio operare. Agli occhi di Adorno è dunque necessaria, come si accennava sopra, una seconda riflessione che reintegri la tecnica nel suo prodotto. Che la rimetta a contatto con i materiali che sono illusoriamente scomparsi.

Il discorso sull'arte diviene così a tutti gli effetti, dal punto di vista di Adorno, un discorso sulla razionalità e sui suoi modelli. Orienta verso una razionalità che non si rifaccia al modello dell'illusionismo tecnologico. E non si tratta di qualcosa di secondario, che confina l'estetica filosofica ai margini dello *stream* maggioritario del mondo, di un movimento che si limita a difendere i diritti dell'arte nei confronti della «vita offesa», ma di qualcosa di ben più significativo. Attraverso l'arte Adorno viene suggerendo il modello di una razionalità 'autentica' che si propone come un'alternativa dialettica a quella dominante. Quello dell'estetica diviene così uno sguardo privilegiato sui modelli del funzionamento della ragione. Si ripete da questo punto di vista quanto già si era profilato con il romanticismo. L'estetica è storicamente un avamposto dei modelli della razionalità. Adorno è molto chiaro in proposito e noi non possiamo che andargli dietro su questa via, decidendo più tardi se seguirlo davvero consentendo con lui quanto al cammino intrapreso. Sono le opere stesse a esibire la logica della loro costruzione, la 'logica tecnica' che presiede al loro sorgere e che sola consente che si affacci anche il loro mistero. Adorno afferma nella *Teoria estetica*:

Logicità. Sebbene le opere d'arte non siano concettuali né giudichino, sono logiche. Nulla sarebbe enigmatico in esse se la loro immanente logica non venisse incontro al

pensiero discorsivo, benché i criteri di quest'ultimo la deludano regolarmente^[39].

È la logica costruttiva dell'opera d'arte quella che affascina Adorno, che è anche la sua intrinseca logica mitopoietica a produrre l'oscurità propria dell'arte d'avanguardia, che è quella di ogni grande arte, da Shakespeare a Beckett. La serenità viene in questo quadro negata all'arte^[40]. L'opera, proprio nella sua oscurità, incarna il modello di una razionalità ulteriore, non strumentale, il modello di un artefatto che non è cieco dominio del mondo. Qui risiede anche la sua potenza critica. Che si voglia o meno consentire con essa, l'ipotesi di Adorno si propone con una forza dirimente che non possiamo evitare. Egli propone una «riflessione seconda», una logica che invoca un'altra ragione:

'Riflessione seconda'. La verità del nuovo in quanto non ancora occupato risiede nell'inintenzionale. Esso lo pone in contraddizione con la riflessione, il motore del nuovo, e la eleva a verità seconda. [...] La riflessione seconda coglie il modo di procedere, il linguaggio dell'opera d'arte nel senso più ampio, ma mira alla cecità. [...] Il rifiuto di Beckett di interpretare le proprie creazioni, collegato con l'estrema consapevolezza delle tecniche, delle implicazioni dei soggetti trattati, del materiale linguistico, non è un'avversione semplicemente soggettiva: con l'aumentare della riflessione, e grazie alla sua forza accresciuta, il contenuto si oscura da sé. [...] L'oscuramento è però a sua volta funzione del contenuto mutato. Negazione dell'idea assoluta, esso non si può ritenere identico alla ragione, come postulava l'idealismo; critica del dominio totale della ragione, non può più essere a sua volta ragionevole secondo le norme del pensiero discorsivo. L'oscurità dell'assurdo è la tenebra vecchia del nuovo. Anch'essa va interpretata non sostituita con la chiarezza del senso^[41].

L'insegnamento hegeliano, che attraversa per intero

l'opera di Adorno, fa sì che la considerazione dell'arte non possa essere disgiunta dal movimento del negativo, che prosegue e nega sul piano estetico la trasparenza del concetto asservito alla positività del reale. È un passaggio che ripete in fondo quello che si era prospettato in ambito romantico. Anche in questo caso, ora in modo del tutto consapevole, la razionalità dell'opera d'arte si propone come modello della ragione *tout court*. Si va dunque in direzione di un modello di razionalità che matura nell'arte per indirizzare diversamente l'andamento del mondo stesso. Sulla base di questo contenuto utopico, del quale l'arte nuova si fa carico, Adorno può salvare, con tutte le cautele del caso, l'arte autonoma che l'avanguardia rappresenta ai suoi occhi in modo eminente in quanto erede della tradizione della modernità estetica.

Laddove affronta il tema della morte dell'arte, Adorno lo fa dunque con un gesto cauto, saggio. Egli si mantiene ben lungi da ogni tono apocalittico, né pensa che le istituzioni dell'arte autonoma, come i musei, non vadano rispettate. Una sorta di sano buon senso pratico si sostituisce in questo caso nella riflessione di Adorno ai rigori della dialettica. Non a caso, per affrontare un tema così centrale, egli non si rifà a Hegel, che è per altro verso il suo punto di riferimento principale, ma a Paul Valéry. Nel saggio *Valéry, Proust e il museo* Adorno riprende il giudizio di Valéry sul museo, dunque sulla moderna coscienza estetica. Egli richiama qui la tesi di Nietzsche formulata in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, secondo cui la coscienza storica declina nella coscienza estetica, degrada cioè in un vuoto susseguirsi estetistico di maschere del passato, laddove la coscienza estetica priva sia la storia, sia l'arte, di ogni vita:

Qualunque cosa accada – egli [Valéry] asserisce –, che gli

artisti producano o che muoia della gente ricca, ciò torna a vantaggio dei musei; come un casinò essi non possono perdere, e proprio questa è la loro maledizione. Perché gli uomini sono desolatamente sperduti nelle gallerie, sono dei solitari di fronte a tanta arte. [...] L'arte diventa una questione di educazione e di informazione, Venere un documento, e la cultura è, in cose d'arte, una sconfitta. In maniera del tutto analoga argomentava Nietzsche nella considerazione inattuale sull'utilità e sullo svantaggio della storia. Valéry, nello choc del museo, giunge all'intuizione filosofico-storica dell'estinguersi delle opere d'arte: colà noi giustiziamo, egli dice, l'arte del passato^[42].

Tuttavia la razionalità estetica che si deposita nell'arte autonoma riscatta in fondo le istituzioni dell'arte dal destino funebre cui esse sembrano votate. E anzi, probabilmente, proprio questo destino funebre è un momento necessario nel costituirsi di una nuova razionalità che riscatta la coscienza estetica dal suo destino mortuario. Adorno può così concludere il saggio su *Valéry, Proust e il museo*:

Dal malanno diagnosticato da Valéry si difende soltanto chi ha depositato all'ingresso del museo, con gli ombrelli e i bastoni da passeggio, i resti della sua ingenuità; chi sa esattamente ciò che vuole, chi si sceglie due o tre quadri e si trattiene dinanzi ad essi concentrandosi come se fossero realmente degli idoli. Alcuni musei gli facilitano il compito. Con l'aria e con la luce, essi si sono appropriati anche di quel principio della scelta che Valéry ha dichiarato essere il principio della sua scuola e di cui sente la mancanza nei musei. In quel Jeu de Paume dove ora pende il quadro della Gare Saint-Lazare, dimorano uno accanto all'altro l'Elstir di Proust e il Degas di Valéry, pacificamente vicini e, tuttavia, separati con discrezione^[43].

Quella che viene così a configurarsi a Jeu de Paume è una vera e propria lotta dell'arte contro la sua antagonista, la realtà, che prosegue a ben vedere con Adorno la polemica

che fu già di Schiller e Nietzsche nei confronti della perversa propensione al basso, alla riproduzione storicistica e vernacolare degli ambienti e dei costumi propria della pittura ottocentesca. Contro quest'arte Adorno lotta accanitamente votando la parola artistica al silenzio. Per altro, Adorno è ben consapevole che una battaglia di questo genere si combatte su due fronti, che egli individua con estrema lucidità. Si tratta da un lato dell'industria culturale, e dall'altro della difesa dell'arte dell'avanguardia, in particolare relativamente a quegli autori che hanno condotto la negazione sino all'estremo limite di una chiusura dell'arte in se stessa, di un'autoriflessione radicale che la conduce ai margini del silenzio. Si tratta in particolare di Beckett e di Celan. Essi rappresentano anche i modelli più significativi di un tipo di ragione che ha attraversato se stessa, che ha realizzato la «dialettica dell'illuminismo», che ha corretto la perversione autoreferenziale della ragione tecnologica. La razionalità estetica che matura nelle opere d'avanguardia è il modello di una ragione davvero universale, che ben avrebbe diritto di affermarsi in un mondo che invece la nega. Si profila in Adorno un modello di opera d'arte che esibisce la propria razionalità superiore integrando al suo interno la tecnica, non consentendo che essa si perverta a puro strumento, a un vuoto procedere formalizzato privo di corpo sensibile.

A questo proposito Adorno lancia una sfida fondamentale nella quale siamo tuttora coinvolti. Se egli avesse ragione, dovremo dar seguito a un parere notevolmente sospettoso nei confronti del presente. Utilizzando i suoi parametri, non potremmo che sottoscrivere le sue diagnosi per cui le nuove tecnologie coincidono con l'imporsi definitivo del volto demoniaco della razionalità strumentale e tecnologica. Ma le cose

vanno davvero così? È su questo sfondo che si sviluppa il confronto con Benjamin.

A seconda che diamo ragione, o semplicemente che simpatizziamo per l'una o l'altra parte, ricaviamo diagnosi del tutto diverse riguardo alla situazione del presente. Inoltre, intorno al dialogo tra i due si delineano i destini di una configurazione imponente e influentissima del continente estetico, quello della filosofia dell'arte. Dietro la polemica adorniana nei confronti della «cortina fumogena» dei prodotti del mercato culturale, si intravede una diagnosi di lungo periodo non solo dell'arte ma della tarda modernità in generale. Le categorie estetiche vengono d'improvviso a impegnare uno spazio e un significato ben più ampio di quello consueto. Più o meno indirettamente, più o meno consapevolmente, è difficile non vedere in Adorno il primo grande critico di quella che è stata poi definita, in termini critici, come la «civiltà dello spettacolo», come la civiltà dell'immagine.

La critica adorniana nei confronti dell'industria culturale risente fondamentalmente, a ben vedere, della critica platonica nei confronti del carattere illusionistico dell'immagine. La tesi è arrischiata ma è coerente con l'impianto adorniano. Il vero recondito timore è che l'immagine rinunci a ogni supporto che la evidenzi come tale, e che si presenti così come sostituto della realtà. È questo probabilmente anche l'esito implicito di maggior rilevanza della questione che si apre sotto il titolo «morte dell'arte». Torniamo un attimo indietro per guardare avanti. L'arte muore, secondo Hegel, sprofondando nella coscienza estetica, sprofondando cioè in una coscienza solo contemplativa dell'immagine. Si potrebbe affermare ora, volendo seguire Adorno dopo Hegel, forzando i termini

della questione per lasciar affiorare il suo fondo nascosto, che l'arte muoia *sua sponte* per difendersi dall'illusionismo, per arginare la minaccia che l'immagine si confonda con la realtà risolvendosi così in un'ideologia quanto mai ambigua e pervasiva.

A voler ritradurre questa idea nei termini che qui interessano, è probabilmente necessario osare una tesi paradossale: l'arte muore per evitare che l'immagine si emancipi dal proprio supporto grazie all'intervento di una tecnica mistificatoria. La questione della cornice in quanto *medium* dell'immagine diviene qui centrale^[44]. Perché l'immagine venga riconosciuta come immagine artistica, come un prodotto della finzione, essa deve ancorarsi a un supporto che la metta in rilievo, che ne enfatizzi, ne denunci il carattere illusorio smorzandone così la potenza, la possibilità che essa produca conseguenze effettive, tutti i guasti che deriverebbero dallo scambio tra l'apparenza e la realtà. Da questo punto di vista – e qui sta il paradosso ma anche la verità della questione – i sogni di Madame Bovary derivano dall'ideale di illusionistica perfezione proprio di Zeusi e di Parrasio, e la vicenda della morte dell'arte costituisce un capitolo nella vicenda della storia dell'immagine. La moderna coscienza estetica, che costringe l'arte entro le proprie mura, sorge da questo punto di vista ben prima di Hegel e dei romantici, già con i due artisti greci che enfatizzano il carattere illusorio della loro opera facendo presagire che l'immagine tecnica potrebbe diventare quasi un *alter ego* della realtà, addirittura più reale di questa.

Il carattere fantasmagorico della merce in quanto feticcio, evidenziato da Marx, sul quale Benjamin torna in *Parigi capitale del XIX secolo*, non è in fondo null'altro che

questo. La cosa, in quanto merce, risplende in immagine e diviene ben più che cosa, fantasmagoria, oggetto di desiderio^[45]. È l'essenza dell'immagine dialettica di Benjamin che riattiva il carattere critico della merce nel senso soggettivo del termine. Quella che Adorno declina come cortina fumogena degli oggetti senz'aura costituisce in realtà il trapasso della realtà in immagine, e in immagine desiderabile, capace di produrre conseguenze concrete come, fra le molte, lo sviluppo del mercato.

Su queste basi si capisce meglio perché una semplice illusione possa farsi tanto minacciosa. Non basta, per cogliere la questione, ricorrere ai classici esempi del bastone che appare spezzato nell'acqua o agli uccellini che si avvicinano all'uva dipinta da Zeusi leggendo in questi fenomeni delle distorsioni della rappresentazione. La questione va ben oltre, ed è ben più profonda, poiché in realtà non abbiamo semplicemente a che fare con rappresentazioni. Il timore che qui si affaccia è di natura antropologica, ed è molto più inquietante che non la semplice paura di sbagliarsi: scambiando l'immagine illusoria con la realtà, si assevera il carattere attivo, fantasmatico dell'immagine. Un'immagine attiva, reale nel senso della *Wirklichkeit* hegeliana, in altri termini efficace, è un'immagine che davvero mette paura. Essa scambia infatti il vivo con il morto, riconosce vitalità ed efficacia a quanto invece dovrebbe essere inerte e inattivo. Qui si scopre la radice dell'interdetto nei confronti dell'immagine che vuole essere più di un'esperienza estetica. La questione va ben al di là della critica della cultura di massa (pur coinvolgendola in modo pertinente), e ne scopre al tempo stesso un nervo profondo. Quest'immagine 'senza cornice' sconvolge argini e confini, inconsciamente minaccia di ricondurre i morti tra i viventi e potrebbe

risucchiare, questo è il rischio inconscio più terribile, i secondi fra i primi. L'immagine libera dalla 'cornice' riapre in altri termini il circuito interrotto, la separazione che sembrava ormai definitiva, tra la vita e la morte. Questo produce un *feedback* che ribalta la tarda modernità sulle origini. E la avvolge di un manto arcaico. Se si infrangesse il vincolo che separa il mondo dei morti da quello dei viventi, si entrerebbe in un universo allucinatorio che invaliderebbe la storia come successione ordinata di eventi. Si renderebbe possibile il ritorno fantasmatico di ciò che è già stato e dei suoi protagonisti. Si tratterebbe di una vera e propria invasione. L'avverarsi di una simile prospettiva costituirebbe, tra l'altro, una minaccia mortale per l'autocomprensione illuministico-scientistica del presente. La distinzione tra il vivo e il *mortuum*, come insegna Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*, è infatti la condizione di ogni oggettivazione possibile, dunque anche di quella della scienza-tecnica moderna che avvertirebbe una minaccia mortale se mai si desse uno sconfinamento di questa natura.

La morte dell'arte non riguarda dunque soltanto l'arte.

Riprendiamo, alla luce di queste considerazioni, la panoramica storica venendo al secondo Novecento.

[1] Per quanto riguarda una ricognizione complessiva dell'estetica di Croce e Gentile nell'ambito della storia dell'estetica italiana cfr. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, ed. rivista e aggiornata, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 5-109, con un esaustivo repertorio bibliografico alle pp. 287-291.

[2] B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 386.

[3] Cfr. B. Bosanquet, *Croce's Aesthetic*, in *Proceedings of the British Academy*, IX, 1919.

[4] B. Croce, *La «fine dell'arte» nel sistema hegeliano*, in Id., *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, pp. 215-226.

[5] *Ibidem*, pp. 217-218.

[6] Cfr. *ibidem*, pp. 219-220.

[7] *Ibidem*, p. 220.

[8] *Ibidem*, p. 226.

[9] Cfr. su questo tema V. Mathieu, *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, in «Filosofia», 2, 1992.

[10] G. Gentile, *La filosofia dell'arte*, seconda ed. riveduta, in Id., *Opere*, vol. VIII, Firenze, Sansoni, 1950, p. 194.

[11] Cfr. *ibidem*, pp. 107-108.

[12] Cfr. *ibidem*, p. 109.

[13] G. Gentile, *Teoria generale dello Spirito come atto puro*, sesta edizione riveduta, in Id., *Opere*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 212 e 218.

[14] Cfr. F.T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996³, p. 26.

[15] Cfr. F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *ibidem*, p. 54.

[16] Cfr. *ibidem*, p. 69, ma, più in generale, in proposito pp. 66-69.

[17] *Ibidem*, p. 11.

[18] F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, in *ibidem*, p. 76.

[19] Cfr. per esempio *ibidem*, p. 298.

[20] Cfr. *ibidem*, p. 10.

[21] F.T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, in *ibidem*, pp. 303-304.

[22] *Ibidem*, pp. 52, 53, 54.

[23] *Ibidem*, p. 18.

[24] *Ibidem*, p. 325.

[25] A proposito dell'intendimento, che accomuna le avanguardie, di ricongiungere l'arte alla vita, cfr. P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

[26] Cfr. W. Verkauf, *DADA-Cause and Effect*, in Id., *Dada. Monograph of a Mouvement; Monographie einer Bewegung; Monographie d'un Mouvement*, Teufen (AR), Arthur Niggli, 1961², p. 10.

[27] Cfr. *ibidem*, p. 20.

[28] *Manifesto dadaista* in H. Richter, *DADA. Arte e antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 132. Il manifesto fu sottoscritto da Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gehrard Preiss, Raoul Hausmann, O. Lüthy, Frédéric Glauser, Hugo Ball, Piere Albert Birot, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Prampolini, R. van Rees, Madame van Rees, Hans Arp, G. Thäuber, Andrée Morosini, François Mombello-Pasquali.

[29] Cfr. sullo svolgimento della vicenda M. Sanouillet, *Le origini del dada: Zurigo, New York*, in *L'arte moderna*, vol.VII, Milano, Fabbri, 1975², pp. 91-92.

[30] Cfr. *ibidem*, p. 93.

[31] Cit. da Richter, *DADA*, cit., pp. 109-110.

[32] Cfr. M. Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*, Milano, Adelphi, 2011, a proposito di T. Emin, p. 283.

[33] *Ibidem*, p. 291.

[34] Mi sia consentito rinviare al mio *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008.

[35] Cfr. Vercellone, *Oltre la bellezza*, cit., cap. IV, *Dalla negatività all'evento. Adorno dopo Heidegger*, pp. 119-150.

[36] Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 65-66.

[37] T.W. Adorno, *Ricapitolazione dell'industria culturale*, in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 59, 60, 62-64.

[38] *Ibidem*, p. 62.

[39] Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 182.

[40] Cfr. T.W. Adorno, *È serena l'arte?*, in Id., *Note per la letteratura* 1961-1968, Torino, Einaudi, 1979, pp. 273-280.

[41] *Ibidem*, p. 38.

[42] T.W. Adorno, *Valéry, Proust e il museo*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972², p. 178.

[43] *Ibidem*, p. 188.

[44] Restano fondamentali per l'impostazione di questo tema e di queste considerazioni: J. Derrida, *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981; V. Stoichita, *La nascita del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

[45] Cfr. W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 15-16.

Il Novecento oltre il Novecento

L'arte concettuale sembra accogliere come una chance positiva l'idea di smaterializzazione dell'oggetto estetico. Si tratta forse dell'episodio storico-artistico che maggiormente assevera la “fine dell'arte” pronosticata da Hegel. Da punti di vista diversi si converge però su di una diagnosi preoccupante nei confronti di un'epoca che sarebbe dominata dall'immagine e da un'immagine che si configura come una sorta di derealizzazione del mondo. Con Hans Belting e con Arthur Danto l'idea di fine o morte dell'arte assume finalmente una connotazione positiva. Viene a configurarsi come la promessa della rinascita dell'arte in un nuovo territorio nel quale i lineamenti tradizionali della coscienza estetica risultano profondamente modificati.

1. Il dibattito italiano

A diversi livelli il secondo Novecento apre un capitolo nuovo, in cui emerge il tema della crisi della razionalità estetica, dello specifico dell'operare artistico. La distanza che divide l'opera d'arte dalla vita sembra assottigliarsi sempre più. Ed è sempre più difficile in questo quadro pensare a logiche alternative che attraversino l'arte e la vita stessa, come viene teorizzato da Adorno sulla scia della sua rivisitazione della negatività hegeliana.

Non si può dimenticare che a riconoscere tutta l'ampiezza di questa crisi è stato, fra gli altri, il maggiore storico dell'arte italiana dell'epoca, Giulio Carlo Argan. In un saggio che fece epoca, *Progetto e destino* (1964), ma anche in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*^[1], Argan individua un ineluttabile processo di decadenza del significato del prodotto artistico, il quale viene introdotto entro un circuito mercificato rigorosamente funzionale. È una sorta di presa d'atto di quel processo di «disartizzazione dell'arte» che Adorno sviluppa sul piano filosofico nella *Teoria estetica*. È ben vero, afferma Argan in *Progetto e destino*, che alcuni fattori tipici dell'opera d'arte passano nell'oggetto della produzione industriale, ma essi divengono sostanzialmente funzionali alla mercificazione del prodotto. Lo styling del prodotto è funzionale al suo proporsi con il fascino della merce, e il prodotto industriale si trasforma in un'immagine *glamour* e attraente quando la sua superficie viene avvolta nel cellophane. La mercificazione trasforma il prodotto da oggetto d'uso in immagine, mentre quest'ultima viene molto affrettatamente omologata all'irrealtà. Molto severamente Argan rileva in questo quadro:

Non si può non essere seriamente preoccupati per la funzione subordinata e servile che viene assegnata, nell'ambito della produzione industriale, a procedimenti ancora strutturalmente artistici di determinazione d'immagine, come quelli che vengono impiegati per la pubblicità e il disegno industriale. Si ammette che il comportamento umano può essere influenzato attraverso la percezione, si sfrutta senza scrupoli questa possibilità; ma la si sfrutta con l'intento neppure dissimulato di agire sull'inconscio^[2].

Argan ritiene che l'arte si stia avviando verso la propria morte. Una morte in cui è decisivo il suo distacco

dall'artigianato, la perdita di quella sedimentazione, di quell'accumulo culturale dell'esperienza che, per l'appunto, in esso si deposita. Il punto di vista di Argan si articola entro un impianto marxista nel quale è centrale la categoria di alienazione. L'esperienza artistica diviene, in questo quadro, il vero e proprio modello dell'esperienza in generale, e si rivela come una sorta di antefatto di quel che accade sul piano più generale dell'attività umana. L'arte ha cessato di rappresentare il motivo centrale che raccoglie entro di sé, sintetizza ed esemplifica l'operare umano nel suo complesso. La tecnica industriale ha prodotto un'effettiva desertificazione dell'esperienza. Nei confronti di questo andamento delle cose, l'arte non riesce a esprimere una vera e propria controtendenza. Afferma Argan:

Certamente l'arte non riesce più a proporsi come procedimento operativo esemplare nei confronti dei procedimenti tecnici della produzione. Tutte le tecniche artistiche tradizionali sono in crisi, non hanno retto al confronto con le tecniche industriali. Tecnicamente, non esiste più la pittura, non la scultura, non l'architettura. È vero che non sono mai esistite tecniche canoniche delle singole arti: ogni tecnica ha la sua storia, ha seguito a cambiare. Non vi sarebbe nulla di strano se seguitassero a cambiare; ma è più probabile che non seguitino a cambiare e invece cessino definitivamente di esistere³.

La considerazione del presente offre, agli occhi di Argan, un panorama desolante. Il cammino verso la morte dell'arte passa attraverso l'arte stessa. È l'arte a incorporare, per così dire, la propria fine come testimoniano, su fronti opposti, la pop art e l'arte gestaltica ma anche, per altro verso, l'informale. La pop art costituisce, agli occhi di Argan, l'estremo confine della decadenza dell'arte che non ammette più distacco dalla

realtà. Come testimonia eminentemente l'opera di Robert Rauschenberg, la pop art attinge agli elementi residuali della realtà. È un tema che d'ora in poi vedremo riproporsi in misura sempre maggiore. Non c'è più differenza tra l'oggetto artistico e l'immagine, e si ha a che fare con un processo di progressiva derealizzazione dell'arte che la rende acritica sorella del mondo mercificato. Sul versante opposto, l'arte gestaltica, che rifiuta l'estrema reificazione *pop* dell'oggetto artistico, non viene a capo del proprio prodotto, e si arresta al processo della sua formazione. Con questo passo abbiamo a che fare con una sorta di programmatico fallimento dell'opera. Limitandosi a indagare la genesi della percezione, l'arte gestaltica finisce infatti per mancare la concrezione vera e propria dell'opera. In quest'ottica l'arte gestaltica riesce a proporsi come un paradigma positivo anche se in fondo inconcludente. Essa produce ipotesi, e realizza da questo punto di vista un'arte problematica, che coincide con la dimensione complessa dell'uomo moderno:

Un essere in condizione di problematicità procede necessariamente per ipotesi: e la problematicità è la condizione dell'uomo moderno, per il quale perfino il proprio essere ed essere per essere si configura come ipotesi. È come dire che l'ipotesi è la forma «razionale», e quindi costruttiva della stessa angoscia esistenziale, che aveva trovato la sua espressione nell'*Informale*: ciò che può anche spiegare la ripetizione d'immagine (la ripetizione è forma dell'angoscia) e il tentativo di re-inserire nella ripetizione una corrente di esistenza, mediante la percezione^[4].

L'arte moderna si trova così a dover giocare una partita a tutto campo che la vede come eroica protagonista. Ne va della sua stessa esistenza, mentre nel progetto e nel suo reiterarsi si lascia avvertire la necessità angosciosa di un

rinnovamento di senso che dia linfa all'opera. È un conflitto tragico dagli esiti ancora sospesi e incerti nel quale l'opera si confronta con il proprio destino per proporre la più radicale delle questioni, e cioè se una soluzione artistica dei problemi costituisca ancora una risposta plausibile o meno. È in gioco dunque l'esistenza stessa dell'arte in quanto è in questione il suo senso. Il carattere indefinito, processuale dell'arte contemporanea, che Umberto Eco aveva avvalorato in *Opera aperta*, riflette questa sfida dell'arte lanciata per la propria stessa sopravvivenza:

Se l'opera d'arte non vale più perché compiuta o perfetta ma perché non-compiuta, bisogna pur chiedersi che cosa prepari e porti in sé, quale problema ponga al futuro. Pone un problema che chieda ancora una soluzione artistica o un problema che la escluda? La sopravvivenza dell'arte nel mondo di domani, quale che sia per essere, dipende soltanto dal progetto che l'arte di oggi fa per l'arte di domani^[5].

Confrontandosi con l'informale pochi anni prima, in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Argan aveva sottolineato come l'informale fosse tutto proteso a cercare disperatamente una soluzione che conducesse l'arte oltre la dimensione dell'immagine, ormai del tutto compromessa con l'universo della merce, estrema propaggine di quell'universo diafano e derealizzato. L'arte, secondo Argan, tenta di reagire alle minacce rappresentate da questo universo o facendo ricorso all'idea di progetto, come avviene nel Bauhaus, o affidandosi al segno, che disperatamente si contrappone all'immagine, come avviene nell'espressionismo astratto, come a un ultimo effetto di realtà entro l'universo derealizzato. Ma se il progetto è condannato a un'estrema autoriflessione che lo

avvita continuamente su se stesso, rendendolo, in quanto progetto, progetto del progetto e così via, l'arte informale si trova invece proiettata verso l'estremo margine opposto, quello di un segno che, nella sua valenza di puro gesto, ha l'aspetto non dell'opera ma del residuo.

Su questa via l'arte è ineluttabilmente condotta in direzione di una scommessa estrema in cui ne va di lei stessa:

Non si può non negare che la condizione dell'uomo-massa, rassegnato alla propria strumentalità e pronto ad ogni conformismo, sia oggi, di fatto, la condizione della vita. [...] Questa è la risposta dell'arte al modo inautentico della vita ch'è stato imposto agli uomini, e così l'arte è giunta per proprio conto all'essere-per-la-morte di Heidegger: non per una concezione del mondo pessimistica o sconsolata, ma per la raggiunta ponderata certezza che, se la vita è quella che oggi il mondo conduce, il solo modo di essere, di non cessare di essere, di non accettare a nessun patto di cessare di essere, è di «essere per la morte»^[6].

2. L'arte concettuale

L'arte concettuale sembra invece accogliere come una *chance* positiva l'idea di smaterializzazione dell'oggetto estetico^[7]. Si tratta forse dell'episodio storico-artistico che maggiormente assevera la 'fine dell'arte' pronosticata da Hegel. Abbiamo a che fare con una rarefazione della qualità materica dell'opera d'arte che coincide largamente con i termini della diagnosi hegeliana secondo la quale la verità non trova modernamente nella natura e nella forma sensibile la propria destinazione. L'opera tende sempre più a profilarsi come un indice: non è più presente nella sua concretezza morfologica, ma è spinta a prendere forma nei *media* nei quali si incarna e che la conservano, comunicano e tramandano. Essa assume, in questo cammino, un

carattere di indefinitezza sempre maggiore. Abbiamo in altri termini a che fare con un'arte che non è compiuta in se stessa, ma che può indefinitamente esser proseguita sul modello dell'opera aperta proposto da Umberto Eco⁸. Si tratta dunque di un genere d'arte che richiede al pubblico di completarla e di parteciparla. Per altro verso proprio il volto 'partecipato', incompiuto, in fieri di questo tipo di arte implica l'iterabilità dell'opera. Rinvia a quella benjaminiana «perdita dell'aura» che ha la sua espressione nell'opera d'arte seriale. La smaterializzazione coincide per altro con una propensione dell'opera a presentarsi non attraverso se stessa, ma tramite i media figurativi che contribuiscono anche alla sua conservazione. È il caso, per esempio, della fotografia. Non è difficile individuare nella smaterializzazione dell'opera, che viene immediatamente assegnata alle forme della memoria culturale, una sorta di sfida, esplicita o implicita, nei confronti della diagnosi hegeliana secondo la quale l'arte moderna è condannata a un progressivo conflitto con la verità astratta e concettuale. Un conflitto che può indurre l'arte stessa ad assumere le vesti del proprio antagonista.

È quanto testimoniano in modo esemplare le opere di artisti come Robert Morris, On Kawara, Richard Long, Douglas Huebler (figg. 2 e 3). Sono opere che hanno costantemente necessità di un'interazione connessa alla partecipazione, anche fantastica, del fruitore. L'oggetto artistico e il suo contesto entrano in un rapporto di feconda interazione. L'opera non può esplicarsi se non nel quadro del suo contesto.

Questa definizione interattiva dell'esperienza estetica è del massimo rilievo per orientarci negli sviluppi più recenti delle vicende della presunta morte dell'arte. Tale

trasformazione dell'esperienza estetica si accompagna per altro nel panorama dell'arte contemporanea all'affermarsi sempre più intenso delle installazioni che erano state inaugurate quale forma d'arte da Duchamp. È Duchamp, del resto, il vero e proprio antecedente dell'arte concettuale, il fantasma del re che tutti perseguita come una sorta di limite invalicabile dopo il quale nulla di nuovo può più avvenire. Che cos'è dunque in gioco per quanto riguarda il tema 'morte dell'arte'? Potremmo dire che è in gioco il presupposto stesso dell'analisi hegeliana: la coscienza estetica. In altri termini l'identità dell'arte intesa come identità solo artistica. L'idea di un'opera d'arte autonoma, rinserata nella propria identità e nei propri confini, è messa radicalmente in questione nell'ambito del minimalismo. L'oggetto non può fare a meno del suo contesto, sul quale esprime per altro la propria influenza. Il sorgere di una coscienza estetica che assicura l'arte alle proprie istituzioni e, di qui, la consegna a una sorta di autonomia che ne decreta la morte, o quella che Walter Benjamin definì la «perdita dell'aura», viene ora messa in questione. La coscienza estetica, così caratterizzata, costituisce, per altro verso, il presupposto di quella che Hegel definisce la fine dell'arte «dal lato della sua suprema destinazione». È un'arte che si è resa indipendente dal mondo e che si configura come una sorta di assoluto minore. Un assoluto che è tale in quanto si è sciolto dal vincolo che lo teneva congiunto all'altro Assoluto, quello che poteva pretendere a una compiuta universalità. È questa un'arte che si vota alla fine di qualsiasi egemonia culturale che la veda come protagonista.

Ora avviene qualcosa di decisivo. La sfida che si propone è decisamente ambivalente: attraverso la morte dell'arte, ricorrendo a mezzi espressivi che rinunciano alla vivacità

morfologica, si sfida la morte dell'arte stessa. Si assiste a uno scambio dei *media* espressivi che sarebbe risultato, agli occhi di Hegel, del tutto imprevisto. Per esempio, il *medium* concettuale viene utilizzato, in modo paradigmatico, da un artista come Joseph Kosuth per un verso come *medium* espressivo, mentre per altro verso l'opera, grazie a questo passo, tende a infrangere i limiti dettati dal contesto istituzionale deputato all'arte (fig. 4). Il linguaggio dell'arte viene a coincidere con il suo stesso mezzo materiale. Il *medium* concettuale è il *medium* espressivo.

In questo contesto, viene del tutto meno il presupposto dell'unicità e irripetibilità dell'opera. Viene così a imporsi la dimensione della serialità che costituisce, secondo Walter Benjamin, l'estremo limite della perdita d'aura. Da Frank Stella a Donald Judd, a Ruscha, ma soprattutto a Andy Warhol, la serialità si impone come l'estremo approdo di un'ambigua morte dell'arte (figg. 5 e 6). Qui l'arte per un verso perde contatto con una portata veritativa assoluta, mentre per l'altro riguarda quella dimensione pubblica che sembrava aver abbandonato. La serialità rinvia infatti alla dimensione del modulo stilistico dell'iterazione di ascendenza classica. È il germe di un'arte che può essere realizzata anche in assenza dell'autore. È un'arte che mette dunque in primo piano lo stile e fa, per così dire, arretrare l'uomo (quantomeno l'artista). In questo quadro Warhol approfitta della serialità per creare per l'appunto uno stile, per dotare cioè l'arte di un volto pubblico, partecipabile, condiviso. L'arte può così ispirarsi o addirittura assumere le fattezze dei prodotti commerciali. Nell'espressione di Warhol «Coca-Cola is who we are» si deposita così un contenuto ambivalente per cui, per un verso, le opere si immergono in una quotidianità del tutto secolare e secolarizzata mentre, per altro verso,

ambientano nuovamente l'esistenza quotidiana^[9]. È il paradosso di una nuova 'semiclassicità', volendola definire così: l'affermarsi di un paradigma dell'arte che vuole pretendere una nuova universalità artificiale e tecnologica. Le forme del paesaggio culturale divengono una sorta di seconda natura quasi assimilabile alla prima. La serie dei *Brillo box* propone, come un paesaggio familiare, l'ambientazione dell'esistenza quotidiana.

È in direzione di questo nuovo spazio pubblico dell'opera d'arte che vorremmo qui inoltrarci, per definirne i tratti. Entro questo spazio, questa è l'idea che si vuole qui proporre, l'opera d'arte si instaura secondo modalità che rinviano con qualche analogia all'antica mitologia. Si riaffaccia così un fantasma romantico che Hegel aveva rifiutato e forse rimosso. Si tratta della presenza di una 'nuova mitologia' che propone icone stranianti e alternative rispetto alla prima, con la quale per altro non si confronta direttamente. Non ci sono icone che rappresentino divinità. Pure vecchi ricordi riaffiorano alla memoria come un implicito sognante che rende perspicua la scena attuale. È una mitologia senza dei, che tuttavia mantiene, nel rapporto e nel confronto con quella antica, una relazione tutt'altro che inessenziale. Le sue icone sono universalmente riconoscibili, ambientano un mondo, dettano comportamenti e individuano abitudini. Non hanno profondità e, anche per questo, l'azione scorre fluida su di loro e ne veniamo attratti. Si ripropone in fondo la grande scoperta del *feuilleton* ottocentesco che costituisce la premessa implicita di tutto quello che viene definito come *pop*. Bisogna creare personaggi convincenti, privi essi stessi di ogni dubbio, di ogni profondità psicologica. Amleto è il loro vero antagonista. Sono personaggi tipici e prevedibili nelle loro reazioni. Proprio

per questo essi sono il principio delle più diverse avventure, in quanto spostano l'attenzione dal personaggio all'intreccio e all'azione. Sono dunque icone esemplari, simboli dotati di una forte carica performativa. In breve, nelle loro relazioni intessono un *ethos*. La serialità è in fondo la conseguenza della tipizzazione. È proprio infatti ciò che è tipico a essere infinitamente ripetibile. In quanto non sono dotati di profondità, abbiamo a che fare con simboli perspicui, intellegibili per tutti. I nuovi simboli, che sostituiscono le divinità venute meno, costituiscono così, fatti tutti i distinguo del caso, principi del comportamento come accadeva con gli antichi dei ed eroi. Anche nel caso della Coca-Cola e del Brillo Box abbiamo in effetti a che fare con icone rassicuranti, che ci indicano stili di comportamento e forme di vita. Tutto ciò avviene ovviamente senza che la cosa venga esplicitamente tematizzata.

È così che le icone della Coca-Cola o del Brillo Box hanno accompagnato l'esistenza di milioni di americani, hanno costituito il *frame* abituale di gesti quotidiani. Proprio individuando delle forme di vita l'arte torna, dunque, a svolgere un compito antico nel panorama contemporaneo, e probabilmente mai venuto meno.

In fondo è in questa direzione che ci indirizza anche l'artista più 'filosofico' tra i rappresentanti dell'arte concettuale, Joseph Kosuth. Negli scritti contenuti in *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Kosuth delinea icasticamente la situazione, perlomeno per quanto concerne il suo versante negativo, quello che riguarda la sfida a Hegel, e prelude agli aspetti positivi, relativi al nuovo ruolo 'pubblico' dell'arte. E proprio questo è il nucleo di tutte le considerazioni che percorrono il polemico

confronto con Hegel. A proposito di Hegel, Kosuth recisamente afferma: «Il risultato dell'influenza hegeliana è stato che la maggioranza dei filosofi contemporanei sono poco più che degli storici della filosofia: per così dire, Bibliotecari della Verità»^[10].

Rovesciando la diagnosi hegeliana Kosuth afferma poi:

Il ventesimo secolo ha introdotto un tempo che potrebbe essere definito 'la fine della filosofia e l'inizio dell'arte'. [...] Naturalmente non intendo ciò alla lettera ma piuttosto come la 'tendenza' della situazione^[11].

Rifacendosi poi alla filosofia del linguaggio e, in particolare, ad Alfred Ayer, Kosuth aggiunge:

Certo la filosofia del linguaggio può essere considerata l'erede dell'empirismo, ma è una filosofia a una sola marcia. Ed esiste certamente una 'condizione artistica' per l'arte che precede Duchamp, ma le sue altre funzioni, o ragioni d'essere, sono talmente appariscenti che la sua capacità di operare chiaramente come arte limita drasticamente la condizione artistica, al punto che risulta arte solo in minima parte^[12].

Abbiamo dunque a che fare con un cammino che vuole imporre una considerazione estetica distinta da quella artistica. Quest'ultima prescinde dalla considerazione estetica, e dunque, si potrebbe dire, dalla coscienza estetica:

Le considerazioni estetiche sono in realtà *sempre* estranee alla funzione o 'ragion d'essere' di un oggetto. [...] Questo ci permette di comprendere come l'arte e la critica formalista accettano come definizione di arte quella che si fonda unicamente su basi morfologiche^[13].

Sono dunque le basi morfologiche dell'arte quelle contestate e che, per altro, stanno venendo meno. Si tratta

dunque di quelle basi del riconoscimento formale dell'opera d'arte che si rifanno al suo statuto mimetico. Per altro verso Kosuth esemplifica in termini che risultano esemplari il transito dell'opera d'arte entro uno stadio non più estetico, tale per cui si palesano una «fine della filosofia» e un «inizio dell'arte». Si tratta di un evidente rovesciamento del punto di vista hegeliano secondo il quale è la filosofia a prevalere infine sull'arte, mentre la verità concettuale si impone su quella artistica che si rivela privilegiatamente nella natura sensibile, sotto le fattezze dei materiali. Quale mai è la figura che, dal punto di vista dei riferimenti concettuali e artistici, è di maggior peso in questo quadro? Naturalmente Duchamp, colui il quale ha aperto il cammino sia all'arte concettuale sia alla pop art, a seconda di come si voglia guardare al suo *ready-made*: se dal punto di vista della definizione dell'oggetto artistico o dal punto di vista della sua prossimità alla realtà. Nel primo caso è la collocazione dell'oggetto a deciderne il significato artistico o meno. A seconda che lo si collochi in un museo, in una galleria, in una collezione o nel suo contesto d'uso, un oggetto è arte o è semplicemente un elemento o una componente della nostra vita quotidiana.

Proprio su questa base si coglie la polemica proposta antihegeliana di Kosuth. Si tratta del più netto rovesciamento della tesi di Hegel secondo cui la verità dell'arte sarebbe superata e inverata dalla filosofia. Kosuth riflette invece sulla «fine della filosofia e l'inizio dell'arte»^[14]. In questo quadro egli afferma che «le considerazioni estetiche sono in realtà *sempre* estranee alla funzione o "ragion d'essere" di un oggetto»^[15]. Mentre, per altro verso, «la condizione artistica dell'arte è uno stato concettuale»^[16]. Le opere d'arte svolgono in questo ambito un compito attivo che non dipende dalle loro

configurazioni sensibili:

Per quanto concerne l'arte i dipinti di Van Gogh non valgono più della sua tavolozza. Sono entrambi 'pezzi da collezionista'. L'arte 'vive' influenzando altra arte, non esiste come residuo fisico delle idee di un artista.

Le opere d'arte sono proposizioni analitiche^[17].

Da questo punto di vista l'arte gode di una totale autonomia per cui essa si sradica dalla coscienza estetica, e dunque dai luoghi che la modernità le ha deputati, per adeguarsi alla sua peculiare funzione. Il che tuttavia non coincide con un ritorno a una vocazione funzionalistica dell'arte secondo un modello più o meno prossimo a quello del Bauhaus. La questione non riguarda la 'funzione' dell'opera d'arte nel senso del suo possibile utilizzo nell'ambito delle attività umane. È il *ready-made* di Duchamp in realtà a orientare e a suggerire le considerazioni di Kosuth. Egli scrive a questo proposito:

Il *Ready-made* mutò la funzione dell'arte da una questione di morfologia a una questione di funzione. Questo mutamento dall' 'apparenza' alla 'concezione' – segnò l'inizio dell'arte 'moderna' e l'inizio dell'arte 'concettuale'^[18].

Da questo punto di vista, per Kosuth, *en artiste* bisogna mettere in questione l'arte stessa^[19]. Abbiamo così a che fare con una definizione tautologica dell'arte, che costituisce il centro della poetica di Kosuth: si tratta di un'arte che fonda se stessa sui propri autonomi presupposti, senza ricorrere ad alcun supporto extrartistico che le sia estraneo. Ma proprio quest'arte è dotata di una definizione concettuale^[20]. Nessun attributo di natura morfologica o estetica compete dunque all'arte, la quale si fonda su se stessa, *iuxta propria principia*, mentre questo autofondarsi si realizza per l'appunto in una chiave

puramente concettuale^[21]. Questo produce, agli occhi di Kosuth, una vera e propria faglia all'interno della storia dell'arte la quale, facendo a meno di qualsiasi orientamento morfologico, non si riconosce nel proprio passato. Abbiamo a che fare con una sorta di definitiva scomparsa della tavolozza dalla scena della pittura che cancella il significato della tradizione artistica, rendendola qualcosa che riguarda esclusivamente i collezionisti. Laddove, naturalmente, il collezionista rappresenta il volto *old fashioned* dell'arte, di quell'universo museale che viene custodito dalla coscienza estetica.

Esclusa la coscienza estetica, la risposta di Kosuth a Hegel non potrebbe essere più netta. L'arte si fonda esclusivamente su se stessa, non ha necessità della filosofia, dunque di rifarsi a presupposti estranei per individuare la propria ragion d'essere. Essa non risponde a finalità sociali, non fornisce un servizio, non esprime una funzione pubblica, non produce oggetti che rispondano a finalità pratiche come nel caso del *design*. Si tratta di fattori che non sono propriamente artistici e andrebbero piuttosto fatti confluire in quella tradizione morfologica alla quale l'arte «dal lato della sua suprema destinazione», per parafrasare ironicamente Hegel, deve sottrarsi. La vocazione più autentica dell'arte – quantomeno, verrebbe da aggiungere, della pittura – è dunque quella di sottrarsi a ogni legame con il proprio passato, a ogni ascendenza morfologica, a ogni compito funzionale o decorativo per approdare al proprio vero essere. Kosuth afferma, additando una direzione che, nel suo tratto paradossale, è tuttavia assolutamente coerente mentre rappresenta l'esito di un percorso inevitabile, che compito dell'arte è quello di emanciparsi da tutto il proprio passato e dalla propria storia per inserirsi in nuovo *frame* che è quello che

autenticamente la caratterizza. Nel formulare le intenzioni di questo cammino, Kosuth cita, senza menzionarlo, Hegel:

Qui si basa, secondo me, la vitalità dell'arte. In un'età in cui la filosofia tradizionale è irrealistica a causa delle sue supposizioni, la capacità di esistenza dell'arte dipenderà non solo dal suo *non* fornire un servizio – come intrattenimento, esperienza visiva o altra e decorazione: qualcosa di facilmente sostituibile dalla cultura kitsch e dalla tecnologia – ma piuttosto dal suo rimanere vitale *non* assumendo una posizione filosofica; difatti, è implicita nel carattere unico dell'arte la sua capacità di restare al di fuori dei giudizi filosofici. In questo contesto, dunque, l'arte presenta delle somiglianze con la logica, la matematica, nonché con la scienza. Ma, mentre le altre discipline sono utili, l'arte non lo è. L'arte, invero, esiste per se stessa.

In questo periodo dell'umanità, dopo la filosofia e dopo la religione, l'arte può probabilmente essere una disciplina che soddisfa quanto un'altra epoca ha chiamato i 'bisogni spirituali dell'uomo'. O, altrimenti detto, potrebbe essere che anche l'arte tratti lo stato delle cose 'al di là della fisica', laddove la filosofia aveva dovuto fare delle asserzioni. La forza dell'arte è che persino la frase precedente è un'asserzione e non può essere verificata dall'arte. L'unica rivendicazione dell'arte è l'arte. L'arte è la definizione dell'arte^[22].

In questo quadro l'arte, per sottrarsi al verdetto hegeliano, viene letteralmente proiettata oltre la propria storia. La storia dell'arte condanna quest'ultima a subire il verdetto hegeliano mentre la salvezza si pone su di un piano nuovo, puramente artistico. Tale piano è per altro l'esito di un lavoro di depurazione dell'arte dalla vicenda del proprio passato morfologico che la orienta in direzione del concetto. Laddove tra concetto e immagine non c'è a rigore, su questo piano, distinguo alcuno. Anche una lettera dell'alfabeto o un numero possono essere un concetto o un'immagine a seconda di come vengono

guardati: il passato e il futuro del segno sono da questo punto di vista l'immagine, mentre il segno costituisce una trasformazione dell'immagine. Ed è quanto, del resto, Kosuth ci testimonia con la sua opera nella quale continuamente passa dall'immagine al testo e dal testo all'immagine. Una scrittura può essere guardata come forma, e una forma come scrittura. Proprio attraverso questo passo si annunzia l'assoluto dell'arte che rovescia dall'interno il predominio del concetto, attraversandolo tuttavia da parte a parte.

Su questa via inoltre l'arte si emancipa dalla propria storia e va alla ricerca di un assoluto interno, non più filosofico. Questa emancipazione dell'arte dall'assoluto logico-concettuale è la premessa per la liberazione dell'immagine dalle prigioni della coscienza estetica e dalla sua secondarietà nei confronti del concetto, per avviare in seguito un cammino che la conduce verso un suo nuovo, autonomo statuto, per altro sempre più significativo nella cultura contemporanea.

3. La fine dell'arte come estetizzazione del mondo

Che cosa significa che l'arte deve fare i conti solo con se stessa? Non basta Kosuth per chiudere la questione. Dobbiamo ora voltar pagina e fare i conti con un quadro molto sensibile ai temi dell'estetizzazione, e cioè dell'idea che l'arte venga a identificarsi con la vita stessa. In questo caso non abbiamo a che fare con un singolo individuo che si erge a eroe della vita estetica sdegnando la volgarità della realtà quotidiana, come avveniva nel caso del *dandy*^[23]. La questione è connessa con un panorama culturale quanto mai articolato e complesso in cui

l'estetizzazione viene valutata ora negativamente ora positivamente mentre, sullo sfondo, si staglia la drammatica sintesi di Nietzsche secondo cui «il mondo vero finì per diventare favola»^[24]. Da punti di vista diversi si converge così su di una diagnosi preoccupante nei confronti di un'epoca che sarebbe dominata dall'immagine e da un'immagine che si configura come una sorta di derealizzazione del mondo. Dalla *Società dello spettacolo* di Guy Debord, un libro il cui titolo è quasi il simbolo di un'epoca, per venire a pensatori come Baudrillard o Marc Fumaroli, si assiste all'articolarsi di una condanna della cultura estetizzata, una sorta di cultura del simulacro (Perniola) che invade il mondo della vita^[25]. La civiltà dell'immagine, la società dello spettacolo producono o subiscono (è difficile dire che cosa venga per primo) una sorta di esteriorizzazione della coscienza estetica che impropriamente traspone nel mondo i propri contenuti e il proprio modo d'essere trasgredendo i confini dell'istituzione artistica. Abbiamo così a che fare con un doppio movimento per cui l'arte tende a oltrepassare i confini che le sono stati assegnati, mentre si è posti dinanzi a un universo estetizzato che sembra caratterizzarsi sul modello della pittura di Zeusi e Parrasio, e cioè come un illusorio simulacro che produce un infondato effetto di realtà. L'arte fuoriesce dal quadro che le era stato assegnato per riversarsi nella vita.

Si tratta quasi di un'ironica realizzazione di quanto le avanguardie avevano sognato e preconizzato, di un ritorno dell'arte a un ruolo dominante nella cultura. Ma si tratta di un ritorno perverso che distorce le fattezze dell'arte, che le fa perdere un'autonomia faticosamente conquistata, un contenuto critico del quale essa risultava depositaria proponendosi come *alternativa* alla vita. In questo quadro

teorico l'estetizzazione viene così a pieno diritto a configurarsi come una categoria centrale della teoria critica della società. Anche nel caso dell'estetizzazione il fantasma di Duchamp ci insegue e ci insegna molto. Il *ready-made* costituisce infatti il momento della catastrofe nel quale la confusione tra apparenza, arte e realtà tematicamente si propone. È il luogo del massimo disorientamento. L'apparenza estetica e la realtà hanno confuso i loro ruoli, e reso impossibili distinzioni definitive.

Relativamente a ciò che appartiene all'arte e a ciò che appartiene alla vita, entriamo così in una fase di incertezza che conduce all'ultimo momento della vicenda della morte dell'arte. Si produce qui un paradossale rovesciamento dei termini della questione. L'arte muore per rinascere, disperdendosi e dissolvendosi nella realtà e permeandola così di sé; si ripete in questo modo quella vicenda fantasmatica di cui si era parlato all'inizio, riferendoci ai grandi «omicidi simbolici» dell'Ottocento. Alla luce di queste considerazioni Hegel avrebbe dunque avuto torto quanto alla prognosi, anche se la sua diagnosi era giusta. L'arte ha certamente rischiato la morte a causa di un malinconico eccesso di riflessione. La morte dell'arte diviene tuttavia in questo quadro il passaggio preparatorio per l'inattesa (e malvista da Hegel) rinascita di una «nuova mitologia». La modernità, specie quella tarda, è meno sobria di quanto Hegel non pensasse. Produce l'arte come forma di vita.

È l'ambivalente riaffacciarsi di una cattiva mitologia quello che viene denunciato, in forme e termini diversi, da molti pensatori e critici d'arte. E si apre così una questione fondamentale che non potrò fare a meno di seguire sino al termine di questo libro: può proporsi una rinascita non

religiosa del mito? Non necessariamente tutte le rinascite mitologiche debbono essere a carattere religioso, con tutte le connotazioni neopagane di cui ben sappiamo. È certo possibile che le nuove mitologie della tarda modernità siano rappresentate da un sistema di simboli condivisi sino a configurare un nuovo *ethos*, ma non è detto tuttavia che questi simboli coincidano con un mondo religioso. Si tratta di uno degli aspetti su cui la discussione sulla secolarizzazione non sembra essersi soffermata; tuttavia è tutt'altro che secondario per riconoscere la temperie tardo o tardissimo-moderna^[26].

Tutto questo insieme di problemi costituisce la premessa, quantomeno implicita, di una nuova valutazione dell'idea di morte dell'arte. Non che si tratti di qualcosa di assolutamente imprevedibile anche da un punto di vista che voglia rifarsi a Hegel. Anche Hegel aveva infatti previsto che l'arte sarebbe sopravvissuta per sempre al proprio tramonto. Del tutto nuova rispetto a Hegel è invece l'idea di una rinascita del mito sotto forme nuove e inedite che non prevedono, per quanto la cosa possa sembrare strana e paradossale, una sua riedizione in chiave religiosa.

Prima di anticipare le conclusioni procediamo tuttavia con ordine sul piano storico. Che per altro è coerente con quanto si è andato sin qui dicendo.

Alle origini di questa vera e propria trasformazione dell'idea di critica della società capitalistica sta un libro che riformula in modo innovativo, anche se talora in termini decisamente criptici e un po' fumosi, la critica marxiana dell'ideologia. Si tratta di *La società dello spettacolo* di Guy Debord, il massimo teorico del movimento «situazionista»^[27]. In questo libro il punto di vista

marxiano che denuncia il carattere fantasmatico della merce si trasforma nella denuncia del capitalismo tardomoderno, un capitalismo che ha così decisamente e pervasivamente imposto il proprio dominio da trasformare tutta la società in una sorta di immenso spettacolo. Debord afferma programmaticamente nell'apertura del suo libro:

Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è trasformato in una rappresentazione^[28].

La dimensione della merce ha invaso la vita individuale, e ha modificato la stessa percezione del tempo trasformandola in un fattore del consumo universale:

Il tempo pseudo-ciclico consumabile è il tempo spettacolare, sia come tempo del consumo di immagini, in senso stretto, sia come immagine del consumo del tempo in tutta la sua estensione. Il tempo del consumo di immagini, medium di tutte le merci, è inseparabilmente il campo in cui si esercitano pienamente gli strumenti dello spettacolo, e lo scopo che questi presentano globalmente, come luogo e come figura centrale di tutti i consumi particolari: è noto che il risparmio di tempo costantemente perseguito dalla società moderna – che si tratti della società dei trasporti o dell'uso delle minestre in polvere – si traduce positivamente per la popolazione degli Stati Uniti nel fatto che la sola contemplazione della televisione la tiene occupata in media da tre a sei ore al giorno. L'immagine sociale del consumo del tempo, da parte sua, è dominata esclusivamente dai momenti di svago e di vacanza, momenti rappresentati *a distanza* e desiderabili per postulato, come ogni merce spettacolare. Questa merce è qui data esplicitamente come il momento della vita reale, di cui si tratta di attendere il ritorno ciclico. Ma in questi stessi momenti assegnati alla vita, è ancora lo spettacolo che si dà a vedere e a riprodurre, e che raggiunge un grado più intenso. Ciò che è stato rappresentato come la vita

reale si rivela semplicemente come la vita più *realmente* spettacolare[29].

In questo quadro dominato dallo spettacolo come ideologia suprema si produce «l'impoverimento, l'asservimento e la negazione della vita reale»[30].

Tralasciando ora la *pars construens* del libro di Debord, non si può non rilevare come ci si trovi dinanzi a un curiosissimo *pas de deux* per cui la critica dell'ideologia di Marx, la denuncia del carattere fantasmagorico della merce, vera e propria nuova mitologia contemporanea, sembrerebbe saldarsi alla denuncia platonica del carattere illusionistico dell'apparenza. Si tratta di un passo inconsapevole per cui si assiste a una sorta di esteriorizzazione dell'apparenza che fuoriesce dai luoghi deputati a mostrare la sua essenza fantasmatica (la galleria, il museo) per invadere tutta la sfera della vita. L'immagine, che domina l'universo sociale, non è in questo caso manifestazione o auto-rivelazione della realtà. Essa è bensì una sorta di simulazione, non un simbolo che rivela nella sua pienezza la realtà cui attinge (*Sinnbild*) ma un simulacro, un *Trugbild*, secondo quanto ricorda Mario Perniola in un libro molto legato alle problematiche del situazionismo come *La società dei simulacri*[31]. La questione si avvia così a trovare il proprio assetto maturo.

Storicamente si profilano fondamentalmente due opzioni che danno adito a percorsi fra loro opposti. Da una parte abbiamo a che fare con il più reciso rifiuto di individuare una qualche opportunità emancipatoria nella società dello spettacolo: essa incarnerebbe il demone della finzione sino a perdere ogni consapevolezza di sé. La possibilità, ancora implicita, di una nuova mitologia viene qui condannata ancor prima della sua formulazione.

Dall'altra parte abbiamo invece a che fare con l'individuazione di una *chance* che proviene da questa trasformazione del mondo e dell'esperienza. Perniola si esprime in questo senso abolendo nella sua analisi del simulacro il primato dell'originario, del principio da cui la riproduzione verrebbe a dipendere. Scrive Perniola:

Il simulacro non è un'immagine pittorica, che riproduce un prototipo esterno, ma un'immagine effettiva che dissolve l'originale. Come presso i Mohave i propositi restavano sterili finché non venivano sognati, così nella società contemporanea l'accettazione senza riserve della dimensione del simulacro è condizione di effettività^[32].

Lo scontro che viene a prodursi riguarda la valutazione positiva o negativa di quella che un pensatore tedesco di matrice ermeneutica come Rüdiger Bubner ha definito «estetizzazione del mondo della vita»^[33]. È una questione decisiva per cogliere lo sviluppo e il significato storico e attuale del tema della morte dell'arte. Particolarmente significativa in questo quadro è la posizione di Jean Baudrillard il quale, sia pure in un ben diverso contesto, rafforza ulteriormente quella posizione che si propone una prima volta in Debord. L'universo della finzione universale si trasforma per Baudrillard nella dimensione della «iperrealtà», di un reale che si presenta con un volto allucinato e fittizio. Abbiamo a che fare con un immenso fantasma che è andato solidificandosi. È la più compiuta e tragica esteriorizzazione dell'arte, il tragico inverarsi delle speranze dell'avanguardia artistica di realizzare il passo oltre l'arte verso la vita. È l'ambiguo tessuto della nuova mitologia del quale sopra si diceva, che si realizza grazie alle nuove tecniche digitali. Questo costituisce una sorta di punto di svolta a partire dal quale la riflessione su arte e tecnica, il destino della morte dell'arte, o meglio la sua vita

e la sua morte, sono ineluttabilmente implicati:

Da molto tempo l'arte ha prefigurato la svolta che oggi è quella della vita quotidiana. Molto presto l'opera si raddoppia in se stessa come manipolazione dei segni dell'arte. [...] Così l'arte è ovunque perché l'artificio è al centro della realtà. Così l'arte è morte, perché non soltanto la sua trascendenza critica è morta, ma perché la stessa realtà, interamente impregnata d'una estetica che dipende dalla sua stessa strutturalità, s'è confusa con la propria immagine. Non supera neppure più la finzione: essa capta qualsiasi sogno prima che esso acquisti valore di sogno. [...] L'universo cool della digitalità assorbe quello della metafora e della metonimia. Il principio di simulazione ha ragione del principio di realtà come del principio di piacere^[34].

Con toni e modalità diversi questo genere di atteggiamento nei confronti della civiltà dell'immagine viene ereditato da moltissimi critici e pensatori. Esso costituisce una sorta di *refrain* che fa da costante *pendant* alla custodia e alla necessità di tutelare l'eredità critica della modernità estetica. Questa eredità viene affidata a un'arte che mantiene nei confronti della vita una sorta di trascendenza, di distanza che le consenta di non identificarsi con l'esistente. L'esteriorizzazione dell'arte, lo sconfinamento dai limiti dell'opera vengono visti in questo quadro come le premesse per la fine dell'arte. Che perde la propria autonomia e dunque la propria identità. È ben evidente che un atteggiamento di questa natura produce una violenta diffidenza nei confronti dell'arte postmoderna, ma anche nei confronti della pop art e di un artista simbolo come Andy Warhol. In alcuni casi Warhol e la pop art incarnano il demoniaco paradigma della totale identificazione dell'arte con la vita.

Questa identificazione (e i suoi rappresentanti) è stata intesa da Marc Fumaroli come il simbolo del vuoto

contemporaneo, come il sintomo di quell'ère *du vide* teorizzata dal sociologo francese Gilles Lipovetsky^[35]. In questo quadro la famosa mostra del MoMA dal titolo *High and Low* sulla quale, come vedremo in seguito, si sofferma in termini ben differenti anche Arthur Danto, viene giudicata come una sorta di catastrofe non solo dell'arte moderna ma dell'arte *tout court*. L'atteggiamento che si annunzia in Duchamp e che programmaticamente si fa strada in Warhol, volto a diminuire se non ad azzerare la distanza dell'arte dalla vita, viene visto come una sorta di naufragio nella banalità e nella tautologia a fronte del quale i *collages* di Picasso e di Braque rappresentano una realtà *toto coelo* diversa, e invece di immenso significato artistico. L'antitesi non potrebbe essere formulata da Fumaroli in termini più netti e precisi:

Duchamp e Warhol, per il momento, l'avevano vinta su Picasso, il quale usava un manubrio di bicicletta solamente per trasformarlo in «bucranio», ritrovando il primo gesto mimetico dell'uomo e attribuendo una vita magica e antica a quel prodotto utilitario di serie industriale. Se egli aveva incollato, come Braque, dei ritagli di giornale sulle sue tele cubiste, non era certo per proclamare che il giornale è arte che si ignora, ma per prendere in trappola ed esorcizzare quel prodotto dell'industria e della chiacchiera universale nel silenzio e nell'armonia musicale e visiva di una composizione poetica. I *ready-made* di Duchamp e le serigrafie di Warhol sono dei pleonasmi che annoiano; i collage e le sculture di Picasso sono metafore che incantano^[36].

Bisognerà rovesciare questo atteggiamento, ricorrere alle ragioni del nemico per vedere in questa 'morte dell'arte nella realtà' una *chance* per il rinnovamento dell'arte. È quanto si prospetta con Arthur Danto e con Hans Belting. E questo prevederà valutazioni opposte degli stessi temi. Non sono tuttavia soltanto i termini della questione a

cambiare: il modificarsi dei termini rinvia naturalmente anche a una valutazione profondamente diversa di quanto è davvero in gioco. Si potrebbe cioè leggere l'estetizzazione del mondo come una secolarizzazione del mito. È questa la proposta sulla quale ci si soffermerà a partire dall'analisi delle posizioni di Belting e di Danto.

4. Un funerale liberatorio. Belting e Danto

Con Hans Belting e con Arthur Danto l'idea di fine o morte dell'arte assume finalmente una connotazione positiva. Viene a configurarsi come la promessa della rinascita dell'arte in un nuovo territorio nel quale i lineamenti tradizionali della coscienza estetica risultano profondamente modificati. Dalla condanna dell'estetizzazione del mondo si passa così, quasi sommessamente, a una rivalutazione del mondo estetizzato. È una rivalutazione che si basa su di un rinnovato interesse nei confronti dell'immagine e delle forme della sua presenza. È la premessa per il sorgere, nel corso degli anni Novanta, dei *visual studies*.

La fine hegeliana dell'arte si configura in questo quadro, grazie alle diagnosi di Hans Belting e di Arthur Danto, come una fuoriuscita dal continente della storia dell'arte che ci introduce in una nuova vicenda molto più variegata, plurale e composita. Una vicenda che fornisce un volto nuovo alla creatività artistica, un aspetto sperimentale che la conduce ben al di là dei suoi tradizionali confini.

Per Belting la coscienza estetica, che si incarna nell'idea di una storia dell'arte autonoma, costituisce la premessa di una sorta di anestetizzazione dell'immagine, la quale si vede costretta entro una vicenda che la priva delle sue virtualità e dei suoi poteri^[37]. Secondo Belting essa sorge

grazie a una svolta che inizia con il Rinascimento e che manifesta poi nell'arte modernista il proprio volto maturo. Il Medioevo propone invece ben altre prospettive. Con accenti che rammentano il Benjamin del saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Belting scrive per esempio in *Il culto delle immagini*, a proposito della raffigurazione dei santi:

L'immagine aveva la funzione di definire il santo da essa raffigurato e rendergli onore nel culto, ma anche un'altra in relazione al luogo in cui il santo risiedeva in effigie. La presenza del santo in un luogo si concentrava in un corpo d'immagine che, come tavola o come statua, possedeva un'esistenza fisica e, come tipo iconico, un volto suo proprio, che lo distingueva anche dalle immagini dello stesso santo in altri posti. Così per esempio le immagine mariane vanno sempre distinte in base alle diverse Marie dei vari luoghi. Anche i loro antichi titoli hanno carattere di toponimo, poiché nominano un luogo di culto. Come si vede, i nodi che connettono immagine e culto sono molteplici. Il ricordo evocato da un'immagine si riferiva sia alla sua propria storia, sia a quella del luogo. La riproduzione aveva l'intento di estendere la venerazione dell'immagine al di là del suo luogo, sicché tutte le copie riproducevano il volto dell'originale unico, legato al suo luogo. Il ricordo che si legava all'originale restava così indiviso. Le copie ricordano l'originale di una celebre immagine locale e questa a sua volta rammenta i privilegi ottenuti nella sua storia con e per quella data località. In tal senso, il ritratto e il ricordo sono un tema anche della storia del diritto³⁸.

Abbiamo qui a che fare con un aspetto performativo, attivo dell'immagine che viene meno quando si trasforma in immagine 'artistica'. Come si diceva sopra, secondo Belting, è il Rinascimento a produrre questa frattura decisiva. Qui si apre una vicenda nuova, che riconduce vigorosamente l'immagine all'interno della storia dell'arte

dove assume le fattezze della finzione dichiarata. Grazie a questo passo l'immagine viene intesa, in forza di una potente semplificazione, solo esteticamente. Questo sembra chiarire le cose ma in realtà le confonde, introducendo immagini di origine e caratteristiche molto diverse fra loro nello stesso percorso musealizzato. Il soggetto, in questo quadro, diviene il regista e l'artefice dell'immagine:

Improvvisamente la stessa immagine si configura [...] come simbolo di un sentimento arcaico della vita, in cui c'era ancora la promessa di un'armonia tra soggetto e mondo. Al suo posto subentra l'arte^[39].

La questione è tutta contenuta in queste premesse, e si ritrova tematicamente in *La fine della storia dell'arte*. All'inizio di questo libro Belting rileva che l'immagine tende oggi a fuoriuscire nuovamente dai suoi ambiti canonici, e cioè ora dalla storia dell'arte. A questo proposito, sono particolarmente significative le osservazioni che Belting affida all'edizione americana del suo libro (che differisce significativamente da quella tedesca):

L'ideale della storia dell'arte era quello di articolare un racconto intorno al significato e allo sviluppo della storia dell'arte. Se oggi l'immagine travolge il suo antico quadro, ciò significa che è finito un vecchio gioco accademico che ha avuto un successo eccessivo. È quel quadro che convertiva tutto quanto era in esso contenuto in pittura. Fu la storia dell'arte ad ammassare l'arte dei secoli passati all'interno della pittura, che abbiamo imparato a guardare in questo modo. Solo questo quadro fornì intima coesione all'immagine. Qualsiasi cosa si trovasse al suo interno, in quanto arte, era privilegiato nei confronti di qualsiasi cosa stesse fuori, proprio come avviene nel museo, che raccoglie ed esibisce soltanto l'arte che è già entrata nella storia dell'arte. L'epoca della storia dell'arte in quanto disciplina

accademica coincide con l'epoca del museo^[40].

Poco oltre Belting aggiunge: «Ora il museo e l'artefatto artistico difficilmente possono essere distinti l'uno dall'altro: le opere in quanto artefatti artistici hanno già trovato la loro collocazione altrove all'interno del museo»^[41].

L'epoca dell'arte viene così a distinguersi da ogni altra età che non avesse ancora stabilito un quadro deputato per la contemplazione artistica^[42]. È l'età dell'arte museale, quell'età che Kant aveva genialmente prefigurato nel primo momento del «Giudizio di gusto», che davvero contiene entro di sé un mondo nuovo, un universo nel quale la bellezza è oggetto di un piacere scevro da ogni interesse, un piacere dunque che può realizzarsi solo una volta che l'arte venga estrapolata da ogni contesto pratico o utilitario e inserita in un'istituzione come il museo, che la considera come un oggetto deputato alla sola contemplazione^[43]. È un'istituzione devoluta dunque all'arte e all'arte soltanto, che ordina gli oggetti esposti secondo una sequenza determinata a posteriori di ispirazione essenzialmente pedagogica, quella storica. La fruizione si definisce pertanto sulla base di questa mentalità, anche prescindendo dal museo, come un contesto rigido anche se contiene, come nel caso del film, immagini in movimento. A questa situazione gli artisti, secondo Belting, si sono infine ribellati. Dopo aver accolto anch'essi la storia come una sorta di principio euristico delle loro opere, divenute paradossalmente prive di perspicuità e opache ai loro stessi occhi, gli artisti si sono ribellati all'idea che la successione temporale costituisca il supremo principio di ciò che essi fanno e di ciò che è stato fatto^[44]. In effetti si ha a che fare con un *frame* elitistico che tutto accoglie al

suo interno come in un circuito chiuso. Un circuito autoreferenziale che avvalora se stesso. Un'opera d'arte viene a far parte della storia dell'arte quando è accolta entro le mura del museo, mentre il museo è l'istituzione che dispone il patrimonio artistico secondo il principio della sequenza storica. La sequenza storica contiene al suo interno anche un principio selettivo e di valutazione ben evidente. Il museo espone, organizzando secondo il principio della successione temporale, ciò che *davvero* va conservato. Esso si erige così a monumento della memoria. È questo il tratto propriamente elitistico dell'istituzione museale. E, in quanto un manufatto artistico va rammemorato, per proseguire il pensiero precedente, esso è dotato di un significato che lo salvaguarda dall'oblio, di un valore intrinseco che si manifesta anche sul piano del mercato. Ecco che abbiamo così a che fare con una sorta di circolo vizioso per cui il museo accoglie ciò che è degno di essere rammemorato e, in questo modo, lo valorizza a sua volta anche sul piano economico. Il tempo e l'eterno si scambiano qui molto comodamente i loro ruoli. Entrando a far parte del museo l'opera entra nell'empireo, acquisisce un valore imperituro che si riflette pesantemente anche sulle sue valutazioni. Di qui al momento in cui l'opera viene pensata direttamente per il museo e così in vista della sua valorizzazione insieme culturale ed economica, il passo è breve^[45].

Ora, per riprendere dopo questa divagazione il pensiero di Belting, si è giunti a una svolta decisiva che cambia le carte in tavola, laddove l'arte intende realizzare un periplo oltre la sua musealizzazione. È una svolta che la riconduce, a ben vedere, a una condizione quasi classica per cui essa contribuisce alla formazione delle identità culturali^[46]. Questo processo produce, agli occhi di Belting, una violenta

scossa anche sul piano delle teorie filosofiche dell'arte. Si tratta di un punto del massimo rilievo, del vero e proprio punto di non ritorno all'interno della vicenda della morte dell'arte. Viene così meno anche la filosofia dell'arte che ha fatto storicamente da *pendant*, dal romanticismo tedesco ai nostri giorni, al continente dell'arte autonoma. Su questa via le estetiche filosofiche vanno incontro a un necessario tramonto. La teoria estetica, o meglio la filosofia dell'arte che con Sartre, Heidegger, Adorno aveva celebrato nel Novecento i suoi ultimi fasti perde ora il suo ruolo di guida pretesa o reale, di stella polare delle pratiche artistiche. Se le poetiche normative sono da molto tempo definitivamente decadute, la filosofia dell'arte non è in grado di costituire un punto di riferimento nel mondo quanto mai variegato e plurale delle pratiche artistiche.

Quantomeno a questo proposito Belting e Danto sembrano procedere quasi all'unisono. L'arte è maturata, non rifacendosi più a una verità filosofica che la costringeva in confini troppo rigidi. E non può tornare sui propri passi, rifarsi nuovamente a principi trascendenti. Danto riconoscerà in questa svolta, rappresentata esemplarmente dall'opera e dalla figura di Andy Warhol, la fine del platonismo nella coscienza estetica e artistica. L'arte si libera ora dalla tanto ingombrante quanto influente tutela della filosofia per avviare un cammino autonomo. È un cammino che indurrà Belting a sviluppare i suoi interessi in direzione di un'antropologia dell'immagine che contempla l'oggetto arte all'interno di un panorama ben più vasto. In questo quadro, per altro, i confini delle competenze e delle discipline si fanno sempre più labili.

Se l'arte si dissolva, o se debba dissolversi nella cultura

ovvero attestarsi entro i confini del continente estetico, costituisce dunque il grande interrogativo attuale. Ma è ancora presto per soffermarsi sulla questione. Veniamo ora ad Arthur Danto.

Anche per Danto si profila una vicenda poststorica dell'arte che incarna il tramonto di ogni idealità dell'opera. A ben vedere i due itinerari, quello di Belting e quello di Danto, manifestano notevoli affinità. Naturalmente anche le differenze sono significative. Il cammino di Belting individua nella morte dell'arte una sorta di premessa per sviluppare un'antropologia dell'immagine, la quale costituisce l'esito ultimo della sua prospettiva; invece la prospettiva di Danto enfatizza, facendo riferimento in particolare a Warhol, la caduta dell'idealità artistica. Entrambi individuano tuttavia, pur fatte le debite distinzioni, vie che mettono capo a quella che potrebbe definirsi una ridefinizione dello spazio culturale dell'arte che la mette nuovamente a contatto con la vita pubblica e con quella quotidiana.

È andato in crisi, agli occhi di Danto, l'impianto fondamentalmente idealistico e platonico della filosofia dell'arte che interpreta la vicenda artistica sulla base dell'alternativa e della contrapposizione tra ideale e realtà. Questa contrapposizione coincide, quantomeno in parte, con quella tra apparenza e verità. La discesa dai cieli dell'apparenza trova un punto di svolta fondamentale nella pop art, grazie alla quale viene messa in mora la distanza dell'arte dal mondo, viene meno in altri termini la differenza ontologica dell'oggetto artistico.

Si riaffaccia nell'arte contemporanea un panorama domestico e quotidiano del quale la coscienza estetica aveva a più riprese reclamato la necessità; basti pensare

nel passato alle *Arts and Crafts* di William Morris e poi al Bauhaus. In *Oltre il brillo box* Danto fa propria l'esigenza di Warhol di un'arte meno lontana dalla vita di tutti i giorni:

In particolare il messaggio della pop art era che i banali e rassicuranti oggetti della vita quotidiana, merci prodotte in massa, non dovevano essere disprezzati o paragonati in modo indebito alle immagini austere custodite nei musei d'arte, luogo in cui la gente comune entrava con diffidenza^[47].

Il punto di svolta fondamentale di tutta la vicenda è, per Danto, Andy Warhol il quale, ancor più di Duchamp, rappresenta un punto di approdo della vicenda artistica e di quella estetico-filosofica. Con Warhol infatti l'arte adotta un nuovo repertorio di simboli che è tratto immediatamente dalla realtà. Non abbiamo più a che fare, come è avvenuto a partire dal *collage* cubista per arrivare fino a new dada, con prelievi dalla realtà che vengono accolti e integrati nella compagine dell'opera^[48]. Il luogo dell'opera d'arte, la sua idealità non vengono smentite in questi casi. È ciò che avviene invece con *Brillo Box* dove abbiamo a che fare con un'identificazione dell'arte con la realtà quotidiana e con i suoi simboli. È così un nuovo calore della vita, già auspicato da un altro significativo rappresentante della pop art, lo scultore Claes Oldenburg, quello che sprigiona dall'arte. Nel saggio su *La bottiglia di Coca-Cola espressionista astratta*, uno dei più significativi tra quelli contenuti in *Oltre il Brillo Box*, Danto osserva, a proposito di quest'opera di passaggio nel percorso di Warhol, che essa segna il trapasso da un'epoca all'altra, dall'espressionismo astratto a un'arte più domestica e *friendly* nei confronti del mondo e dei suoi fruitori (fig. 7):

La bottiglia di Coca-Cola espressionista astratta era a tutti gli effetti un meraviglioso emblema del tentativo di fare

arte a partire dai simboli ordinari, ma, come disse De Antonio, in questo c'era del genio. I colori e le pennellate nello stile espressionista andavano in una direzione, l'iconografia della bottiglia di Coca-Cola in un'altra. L'opera tentava di fondere due imperativi artistici che per natura si escludevano a vicenda, dal momento che uno insisteva sulla differenza tra arte e vita, mentre l'altro sulla loro unità. «Sono per un'arte [...] che faccia qualcosa di più che starsene nel museo», scrisse Oldenburg in uno dei suoi grandi manifesti. «Sono per un'arte che si sviluppi senza sapere di essere arte, un'arte che si dà la possibilità di partire da zero. Sono per un'arte che si mescoli con lo schifo di tutti i giorni e tuttavia riesca a uscirne»^[49].

Abbiamo dunque a che fare con un'arte fortemente connotata in una chiave democratica, che annulla la distanza tra l'opera e il pubblico, che rivaluta l'universo del consumo sottraendolo alla pesante obiezione metafisica cui sottostà ogni critica nei suoi confronti, quella per cui esso rappresenta un universo transeunte e caduco, angosciosamente destinato sin dall'inizio a svanire nel giro di breve come neve al sole. In realtà grazie alla pop art e grazie a Warhol si giunge, secondo Danto, a realizzare un universo che connette i consumi a un sistema simbolico stabile e che attinge al panorama quotidiano di ciò che abitualmente si ha dinanzi, dalla Coca-Cola, al Brillo Box, i quali vengono a loro modo eternizzati quasi si trattasse di icone di una nuova classicità tardomoderna. Si tratta di simboli stabili che indicano modi e abitudini di vita, in breve un nuovo *ethos*. L'arte, per andare oltre Danto, assume in questo quadro una portata performativa, riprende i modi della vita quotidiana e detta a sua volta comportamenti e modi d'essere. Per altro verso, tornando a Danto, sembra avverarsi grazie a Warhol la profezia che fu di Beuys, secondo la quale ogni uomo può essere un artista^[50]. Secondo Danto, per Warhol non sussiste un

punto di vista particolare a partire dal quale si possa definire un oggetto determinato come estetico^[51]. Su questa base egli può affermare, con voluta paradossalità, che la morte dell'arte risale alla mostra della Stable Gallery nella quale Warhol presentò *Brillo Box*. Le affermazioni di Danto sono in questo quadro consapevolmente radicali, volte a definire un termine di non ritorno nella storia del pensiero e in quella dell'arte. C'è, in breve, una sorta di capolinea il cui nome è Andy Warhol. Scrive Danto:

Ad ogni modo, alcuni anni dopo iniziai ad attribuire un significato filosofico diverso a quella esposizione. Prima di tutto ebbi l'impressione che con *Brillo Box* si fosse finalmente giunti alla questione filosofica concernente la natura dell'arte nella sua forma più autentica. Contestualmente, appropriandomi della celebre tesi di Hegel, cominciai a credere che, con la rivelazione e la scoperta della sua vera natura filosofica, l'arte avesse raggiunto la fine della propria storia, vale a dire che l'esposizione alla Stable Gallery segnasse quella che un po' maliziosamente ho chiamato 'fine dell'arte'^[52].

È significativo sottolineare che Danto, in questo quadro, individua anche una trasformazione della funzione del museo. Da puro scrigno della memoria esso si converte in una sorta di struttura polivalente che ingloba al suo interno nuove funzioni che associano l'arte al consumo di massa:

Il nuovo museo doveva inevitabilmente associare il consumo dell'arte al consumo del cibo e alla vendita degli articoli negli appositi bookshop, dai quali la gente poteva uscire con i poster delle zuppe in scatola e con le immagini dei propri idoli: Liz, Elvis, Marilyn, Jackie. Il museo, dalla fine degli anni Settanta in poi, è verosimilmente il principale risultato istituzionale degli stravolgimenti artistici della metà degli anni Sessanta. Probabilmente in nessun altro momento nella storia il contatto tra l'arte e il

gusto popolare è stato così stretto: forse perché in nessun altro periodo arte e gusto erano stati più lontani di quanto lo furono negli anni che precedettero questi rivolgimenti^[53].

Si va verso l'abolizione del divario estetico tra l'arte e la vita, e tale l'abolizione segna la fine del modernismo^[54].

Si ha così a che fare con nuovi codici dell'arte meno ostili e oscuri, più domestici e trasparenti di quelli dell'arte modernista. L'arte non è più il patrimonio di una casta di eletti dediti alla sua creazione, alla sua critica e al suo studio ma diviene nuovamente un patrimonio culturale democraticamente condiviso. Riferendosi alla trasformazione del museo di cui si diceva poco sopra, esemplificata dal MoMA, Danto scrive:

Si era formato, in qualche modo, una specie di clero dei modernisti che vegliavano sui misteri: le opere erano qualcosa di complicato e non si poteva comprenderle senza la mediazione dei critici, degli storici e dei teorici dell'arte. Si trattava di un'inclinazione in netto contrasto con quella del Museo dei Musei, che oltre ad esser aperto a tutti, promuoveva l'idea che l'arte da esso custodita fosse in grado di trasmettere in modo diretto la verità a quelli che credevano in essa, senza bisogno di alcun tipo di mediazione. Ho vissuto in prima persona il periodo in cui il Modern era considerato un punto di riferimento. Eravamo tutti convinti che le opere avessero qualcosa da dirci: non leggevamo né il contributo dei critici, né quelli degli storici e dei teorici. Il museo continuava a svolgere la funzione di educatore, ma, di nuovo, si trattava di un'educazione che andava ben oltre ciò che apprendevamo guardando un'opera. Ci dava una lezione su come mangiare e su come esprimere una preferenza estetica: è stata una delle più grandi invenzioni istituzionali del XX secolo. Era proprio questo ciò che Verver aveva in mente quando parlava di civiltà concentrata, solo che il Modern estendeva il significato di 'condurre una vita civile', non essendo la contemplazione dell'arte che una parte di questa vita. Si è

trattato di un grande successo, e lo dimostra il fatto che ci sono davvero pochi musei sul modello del Museo dei Musei che non abbiano la struttura istituzionale del Modern, ora considerato il motore del cosmopolitismo^[55].

Si tratta dunque di una vera e propria rivoluzione della cultura artistica, che è in realtà la spia di una più ampia metamorfosi della cultura in generale. Abbiamo dunque a che fare con una rivoluzione dell'arte che riguarda anche le sue istituzioni e che investirà gli stessi modelli della creatività, dilatandone i confini ben oltre quelli dell'arte intesa in senso classico e tradizionale.

In fondo tutto questo ci riconduce alla diagnosi di Croce, che Danto tacitamente avvalora mostrando che, rispetto a Hegel, si è intrapreso tutt'altro cammino che ci conduce ben al di là di lui, e della sua concezione di ciò che è artistico e di ciò che non lo è. Danto riprende i termini della contesa hegeliana tra arte e filosofia per dimostrare che in realtà l'arte non necessita della gravosa tutela della filosofia ma vuole fondarsi solo su se stessa, *iuxta propria principia*. Si tratta di temi che attraversano ampiamente l'opera di Danto, ma che si precisano particolarmente in *Dopo la fine dell'arte*^[56]. Il Novecento, agli occhi di Danto, è testimone di una situazione nuova che coincide anche con una maturazione inaspettata di motivi hegeliani. Per un verso l'arte non vuole più essere debitrice della filosofia: essa pretende di certificare da sola la propria verità. Non sarà dunque il sapere concettuale – come è avvenuto da Platone sino a Hegel – ad assegnarle il suo statuto. Per altro verso l'arte – e si tratta di un logico passo successivo – rifiuta di presentarsi come apparenza (come vorrebbero i filosofi), e pretende di affermarsi come una realtà, una realtà *sui generis* ma di pari dignità di quella 'vera'.

È una vicenda paradossale ma della quale siamo tutti testimoni e interpreti a partire, al più tardi, da Andy Warhol il quale costituisce, per Danto, come già si è avuto modo di vedere, il vero e proprio paradigma dell'arte contemporanea. In Warhol ha preso forma l'estremo di una parabola che va sotto il titolo di un secolo intero: il Novecento. Questo è il secolo nel quale l'arte vuole essere solo se stessa. Essa rinuncia alla propria ispirazione filosofica e vuole realizzarsi solo sulla base dei propri mezzi. L'arte acquisisce in questo modo uno statuto autonomo che non le viene assegnato dalla filosofia, come era avvenuto in quell'amplessima tradizione che culmina con Hegel e inizia – come sopra si diceva – addirittura con Platone.

Ma la considerazione dei mezzi artistici è a sua volta semplicemente un momento di un processo di grandissima portata. Infatti l'arte, volendo intendere la propria peculiare realtà, finisce per approssimarsi sempre più alla realtà *tout court*. Su questa base Danto compie un passo del tutto rivoluzionario dal punto di vista storiografico che è insieme di notevole significato filosofico. In questa discesa dall'ideale al quotidiano, dimensioni fra loro opposte come quelle rappresentate per un lato dall'espressionismo astratto e per l'altro dalla pop art e Warhol si delineano come successive e conseguenti. Dal *Dripping* di Pollock al *Brillo Box* di Warhol – a proposito del quale è difficile pronunciarsi per dire se sia un oggetto tra gli oggetti del mondo o un'opera d'arte – la distanza non è più così tanta come un tempo si supposeva. L'opera – emancipatasi dalle maglie della filosofia – tende a presentarsi come una cosa tra le cose, una realtà fra le altre.

Come dobbiamo giudicare questa situazione? Una situazione in cui è estremamente difficile orientarsi e sulla quale tuttavia Danto apre un'altra volta prospettive molto significative. Egli descrive una condizione, quella postmoderna o poststorica, in cui l'arte può acquisire una libertà inedita, che le era sconosciuta nel momento in cui era sottoposta ai compiti che la storia, o meglio la *filosofia* della storia, le aveva assegnato. Non è più un'arte che rispetta l'alternativa metafisica verità/apparenza riconoscendosi passivamente nel secondo termine di quest'alternativa. Si tratta dunque di un'arte che può sperimentare, libera da sguardi autoritari e intrusivi, molti nuovi cammini. È un'indicazione teorica di Danto assolutamente preziosa, ed è divenuta senz'altro imprescindibile per discernere i caratteri dell'attuale scena artistica. Quest'ultima si accompagna, come ben sappiamo, a un pluralismo inedito per un'arte che era abituata nei secoli passati a rispettare le indicazioni della filosofia e, perlomeno sino alla fine del Settecento, i canoni delle poetiche normative. E non è raro trovarsi oggi, proprio per questo, a inserire un elemento critico in un quadro altrimenti troppo trionfale, dinanzi a una sorta di Babele linguistica e formale nella quale non è sempre semplice distinguere il grano dal loglio.

Viene da chiedersi se siamo davvero definitivamente andati oltre Hegel. Anch'egli e la sua diagnosi sulla «fine dell'arte» sono divenuti per noi un «passato»? «Morte dell'arte» significa sempre di più in questo quadro, alla luce del percorso sin qui svolto, 'anestetizzazione estetica' dell'immagine che viene privata della sua capacità di produrre comportamenti. Necessariamente il passo oltre sarà ora quello di volgersi a quegli studi che hanno dato vita a un nuovo capitolo della vicenda che non riguarda

direttamente la morte dell'arte ma quella che potrebbe definirsi come la rinascenza delle immagini, i *visual studies*. Essi paiono in quest'ottica compendiare una nuova stagione degli interessi scientifici in concomitanza con una temperie culturale rinnovata, che riguarda insieme l'arte nel suo carattere specifico e il mondo dell'immagine nel suo complesso.

[1] G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 9-74; Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964, ora riproposto anche nel contesto originario della sua pubblicazione su «Il Verri», 3, 1961: *L'informale*, a cura e con una prefazione di M. Passaro, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 15-45. Per quanto riguarda il metodo critico di Argan cfr. G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 1995, pp. 299-302, con un'ampia scheda biobibliografica sull'autore a p. 323.

[2] Argan, *Progetto e destino*, cit., p. 38.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*, p. 47.

[5] *Ibidem*, p. 70.

[6] Argan, *Salvezza e caduta*, cit., p. 72.

[7] Cfr. P. Osborne (a cura di), *Arte concettuale*, London, Phaidon, 2006, accompagnato da un ampio saggio introduttivo del curatore del quale si è tenuto particolarmente conto in questo paragrafo.

[8] Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

[9] Cfr. a questo proposito A. Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, traduzione e cura di M. Rotili, Milano, Christian Marinotti, 2010; Id., *Andy Warhol*, Torino, Einaudi, 2010. Mi permetto inoltre di rinviare al mio *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008, in particolare pp. 163-175.

[10] J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, introduzione di G. Guercio, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 19-20.

[11] *Ibidem*, pp. 20-21.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*, p. 23.

[14] *Ibidem*, pp. 20-21.

[15] *Ibidem*, p. 23.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*, p. 26.

[18] *Ibidem*, p. 25.

[19] Cfr. *Ibidem*, p. 24.

[20] Cfr. *Ibidem*, p. 27.

[21] Cfr. *Ibidem*.

[22] *Ibidem*, pp. 31-32.

[23] Sul tema dell'estetismo cfr. innanzitutto P. D'Angelo, *Estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

[24] F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, in Id., *Opere*, V, III, pp. 75-76.

[25] Cfr. naturalmente G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, Milano, Sugarco, 1990; M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980; Id., *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la «Società dello spettacolo»*, Roma, Castelvechi, 2005²; Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno*, cit., in particolare il cap. III: *Una civiltà dell'immagine*, pp. 281-357.

[26] A cominciare dal testo fondamentale di C. Taylor, *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli, 2009; ma cfr. anche, tra gli studi di maggiore rilievo, U. Beck, *Il Dio personale. La nascita della religiosità secolare*, Roma-Bari, Laterza, 2009; G.E. Rusconi, *Cosa resta dell'Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

[27] G. Debord, *La società dello spettacolo* (1971), in Id., *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, cit.

[28] *Ibidem*, p. 85.

[29] *Ibidem*, pp. 189-190.

[30] *Ibidem*, p. 228.

[31] Cfr. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 15.

[32] *Ibidem*, p. 20.

[33] Cfr. R. Bubner, *Esperienza estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

[34] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 89-90.

[35] Per quanto riguarda la definizione dell'età postmoderna come *ère du vide* cfr. Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno*, cit., p. 292; per ciò che concerne la più netta antitesi della tradizione moderna nei confronti di quella postmoderna che vede accomunati Warhol, Jeff Koons, Cindy Sherman, Damien Hirst e Tracey Emin, cfr. *ibidem*, p. 372.

[36] *Ibidem*, pp. 260-261.

[37] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Beck, 1995. Ma l'idea che il prodotto artistico in quanto prodotto estetico, votato a uno sguardo solo contemplativo, si traduca in qualcosa di 'anestetico', si ritrova già in O. Marquard, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, a cura di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1994.

[38] H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001, p. 28.

[39] *Ibidem*, p. 3; trad. it. lievemente modificata.

[40] Cfr. H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 8. Ci rifacciamo qui all'edizione americana rinnovata rispetto al libro tedesco: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, cit.

[41] *Ibidem*, p. 11.

[42] *Ibidem*.

[43] Cfr. a proposito del destino della bellezza 'inutile' A. Nehamas, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*,

Princeton, Princeton University Press, 2007.

[44] *Ibidem*.

[45] Cfr. a questo proposito A. Dal Lago e S. Giordano, *Mercanti d'aura*, Bologna, Il Mulino, 2006.

[46] Cfr *ibidem*, p. 11.

[47] Danto, *Oltre il Brillo Box*, cit., p. 3; cfr. anche Id., *The Philosopher as Andy Warhol*, in Id., *Philosophizing Art. Selected Essays*, Los Angeles-London, University of California Press, 1999, pp. 61-83; Id., *Andy Warhol*, cit.

[48] Cfr. sul collage M.M. Lamberti e M.G.Messina, *Collage/collages*, Milano, Electa Mondadori, 2007.

[49] Danto, *Oltre il Brillo Box*, cit., p. 152.

[50] Cfr. *ibidem*, p. 4.

[51] Cfr. *ibidem*, p. 5.

[52] *Ibidem*, p. 6; cfr. anche Danto, *Andy Warhol*, cit., pp. 47-68.

[53] *Ibidem*, p. 4; ma cfr. anche tutto il saggio dedicato al Museo dei Musei, in *ibidem*, pp. 211-229.

[54] Cfr. *ibidem*, p. 138.

[55] *Ibidem*, p. 225.

[56] A. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

Prospettive

L'immagine accoglie un certo stile della visione, una sorta di unità estetica della cultura. La quale, nell'immagine e peculiarmente nell'immagine artistica, che costituisce una sorta di modello di tutta la vicenda, rivede la propria storia, riconoscendo nell'obsolescenza del potere di determinate immagini la vicenda di una modificazione profonda delle identità individuali o collettive. Per altro verso, come ci ha insegnato Aby Warburg e come ci ricorda Didi-Huberman, proprio l'immagine è in grado di riattivare “fuori contesto” le proprie virtualità profonde, riadattandole straniate alle nuove abitudini della visione. A partire dall'avanguardia per arrivare alla video art e più in generale all'esperienza che si produce con le nuove tecniche digitali, si assiste a una vera e propria trasformazione dell'esperienza estetica che da contemplativa diviene 'immersiva' o interattiva.

1. Oltre la morte dell'arte. La rinascita dell'immagine^[1]

La vicenda dell'immagine, secondo la tesi di Belting sulla quale ci siamo soffermati, sembra così sovrastare quella della storia dell'arte. Questo produce un *feedback* tra presente e passato di notevole significato che ci obbliga a compiere un lungo passo indietro, per andare sino a

Goethe e tornare poi nuovamente a oggi. Se la morte dell'arte conduce a uno slabbrarsi dei confini dell'opera, a un suo tramonto nell'illusione, nell'apparenza, dunque nell'immagine come forma di illusionismo – ecco che dobbiamo fare ora i conti con l'immagine.

È inevitabile chiedersi a questo punto: con quale immagine dobbiamo fare i conti? Incombe lo spettro di Zeusi e Parrasio che si prolunga sino a noi dalle pagine di Plinio. Viviamo dunque nell'universo della perfetta illusione, nel quale l'immagine esprime una grande forza che sembrava sopita ma che le proviene tuttavia dalle profondità della tradizione? L'influenza dirompente dell'immagine nel mondo tardomoderno non cancella certo il peso immenso della sua presenza in tutta la tradizione occidentale. Né certo si può dimenticare quanto per altro è universalmente noto e addirittura banale. E cioè che l'immagine ha costituito nei secoli, e non certo oggi soltanto, l'oggetto di un'immensa contesa che ha mosso artisti, studiosi e addirittura eserciti. E nello scontro tra iconofili e iconoclasti ne andava in fondo di qualcosa che ai nostri giorni è tornato prepotentemente in scena, e cioè la potenza dell'immagine, la sua portata rivelativa, il suo essere manifestazione saliente della verità religiosa e metafisica^[2]. Abbiamo in altri termini a che fare con l'immagine in quanto manifestazione differita dell'originario che, in quanto tale, è un proporsi della verità. È un vastissimo percorso che ha una tappa fondamentale nei Padri Cappadoci, per i quali la Trinità si rivela compiutamente nell'immagine^[3]. Questo cammino prosegue in età umanistica, procedendo a grandi passi nella teoria dell'immagine di Nicolò da Cusa, il quale stabilisce un sistema perfetto di corrispondenze tra lo sguardo onniveggente di Dio e quello dei monaci, i quali, in

semicerchio, contemplano l'icona ognuno da un punto di vista particolare[4]. Come ha messo in luce Gianluca Cuzzo, si stabilisce in questo modo un sistema perfetto di corrispondenze. La natura rivelativa dell'immagine si rinnova per altro con la rinascita neoplatonica settecentesca che ha anche in Goethe, com'è ben noto, uno dei suoi grandi rappresentanti. L'immagine assume un valore rivelativo e oltrepassa il concetto; è la forma in cui la natura rivela se stessa. Goethe scrive a Napoli il 17 marzo 1787:

Ogni volta che la penna vuol descrivere, mi vengono sempre sott'occhio immagini della fertilità del suolo, del mare sconfinato, delle isole vaporanti nell'azzurro, della montagna fumigante, e mi mancano i mezzi per esprimere tutto questo[5].

Abbiamo ora a che fare con un'immagine sostanziale da intendersi come autorivelazione della verità, che si ritrova per altro in momenti diversi del pensiero tedesco dell'età di Goethe, per esempio, paradigmaticamente nel tardo Fichte[6].

Ora proprio questa immagine che non si vuole più intendere come apparenza o illusione tende a dimettere lo statuto *rappresentativo* per assumere invece uno statuto *soggettivo*. Si potrebbe così affermare che il destino dell'arte, oltre la propria morte apparente, è quello di ricongiungersi e di ritrovarsi nell'immagine 'potente' dalla quale si è un tempo emancipata per realizzarsi solo come arte. È questo il destino sintomatico che si affaccia in una parte dell'avanguardia. E, probabilmente, questa è anche una delle motivazioni 'profonde' che soggiacciono al sorgere di un nuovo ambito scientifico come quello dei *visual studies*. Su questa via, quella di un'autonomia

dell'immagine che si annunciava in pensatori come Konrad Fiedler e in pittori come Paul Klee, si pone infatti decisamente anche uno dei padri fondatori dei *visual studies*, W.J.T. Mitchell.

Il carattere veritativo dell'immagine impone all'immagine stessa uno statuto soggettivo, che rinvia al suo carattere attivo grazie al quale essa è evento. Per altro verso è invece sempre più evidente che l'immagine non è dotata di quella naturalità che le proviene dalla tradizione goethiana, ma dipende da un'elaborazione tecnica secondo quanto Walter Benjamin per primo aveva insegnato.

In Germania l'idea di *pictorial turn* si diffonde grazie a Gottfried Boehm il quale formula l'idea di una *ikonische Wende*, per l'appunto di una «svolta iconica» della filosofia contemporanea^[7], che fa seguito al *linguistic turn* annunciato da Richard Rorty con un'antologia comparsa nel 1967^[8]. È il carattere costitutivo del linguaggio nei confronti della realtà che viene qui a emergere sulla base dell'esperienza della linguistica dell'età di Goethe, in particolare di Wilhelm von Humboldt, e poi della riflessione della linguistica, e più di recente di quella del poststrutturalismo e dell'ermeneutica. Si tratta di una svolta che segna per altro la biografia intellettuale dello stesso Boehm, il quale fu allievo di Hans Georg Gadamer a Heidelberg e in seguito professore di storia dell'arte presso l'Università di Basilea. Nella formazione di Boehm l'originaria istanza ermeneutica si congiunge alla cultura fenomenologica, in particolare, anche se non esclusivamente, a Merleau-Ponty. La svolta iconica si propone ai suoi occhi nel quadro di un'evidente crisi della conoscenza filosofica, che rende impellente il ricorso all'immagine e dunque l'approfondimento dei suoi

fondamenti. In questo quadro il superamento del *linguistic turn* si propone in fondo in un'ideale continuità con quest'ultimo laddove all'immagine viene riconosciuto un valore costitutivo nella formazione del nostro mondo ambiente, secondo un orientamento che si profila nella fenomenologia e in Merleau-Ponty ma che trova in fondo un antesignano nello Heidegger del saggio su *L'origine dell'opera d'arte*^[9]. Questo naturalmente esclude che la verità dell'arte possa essere messa in questione da un'eventuale precedenza della riflessione filosofica. Abbiamo a che fare con Heidegger, com'è ben noto, con l'idea che l'opera d'arte sia una «messa in opera della verità» grazie alla quale un mondo si dischiude.

In quest'ottica Boehm può affermare, con un implicito ma evidente richiamo al Merleau-Ponty di *L'occhio e il visibile* e al suo impianto fenomenologico, l'unità fondamentale di soggetto e mondo che attraversa lo spettro del visibile, così che «nell'immagine si ripete l'incrocio degli sguardi»^[10]. Si tratta dunque di riconoscere la peculiarità dell'immagine, l'*ikonische Differenz*, quella differenza iconica che impone di non essere intesa in termini mimetici. Riaffermando un pilastro della tradizione che da Adolf von Hildebrand si estende attraverso Konrad Fiedler sino a Paul Klee, Boehm ribadisce che l'immagine rende per la prima volta visibile e presente ciò che in essa si manifesta^[11]. Una proposta di questo genere finisce per connettere la filosofia dell'arte alla filosofia della percezione, come mostra in modo illuminante il libro di un altro significativo rappresentante dei *visual studies* tedeschi, Lambert Wiesing, anch'egli profondamente legato alla tradizione fenomenologica e a Merleau-Ponty^[12]. Nella percezione si riscopre una pausa, una sospensione che rinvia con molta evidenza

all'esperienza contemplativa dell'opera d'arte.

Ma nell'ambito dei *visual studies* sono le premesse di Belting, sulle quali ci si è già soffermati, a orientarci in modo particolare. Abbiamo visto che l'hegeliana «fine», poi divenuta nel corso della vicenda interpretativa «morte dell'arte», significa agli occhi di Belting che non è più possibile pensare alla storia dell'arte come a un continente chiuso ed egemone per quanto concerne i territori dell'immagine. Di qui si avvia l'emancipazione dell'immagine dalle riserve museali dell'immagine artistica e della coscienza estetica. Il nuovo alveo entro il quale anche la storia dell'arte viene a confluire è quello della *Bildwissenschaft*, una scienza allargata dell'immagine che accoglie nel suo seno anche la storia dell'arte. La accoglie nell'ambito di una considerazione complessiva dell'immagine sotto tutti i suoi aspetti: dai media, alla pubblicità, alla politica ecc. Tutto questo, agli occhi di Belting, che sviluppa questa prospettiva in particolare nel volume *Antropologia dell'immagine. Lineamenti di una scienza dell'immagine*^[13], comporta «l'elaborazione di un'iconologia critica che prenda le distanze dal primato dell'immagine artistica dell'iconologia così come è stata teorizzata da Panofsky»^[14], per sviluppare una considerazione antropologica delle immagini articolata attraverso la triade: immagine, *medium*, corpo. Il *medium* costituisce per così dire il supporto dell'immagine, il 'mezzo' attraverso cui essa accade. L'immagine ha, per l'appunto, una dimensione di evento. L'insistenza sul *medium* dell'immagine rinvia per altro al fatto che è impossibile discernere l'immagine dal supporto tecnico che la organizza e la rende visibile.

La cornice, intesa in senso lato in quanto *medium* tecnico

della visualizzazione dell'immagine, diviene da questo punto di vista la premessa della serialità e del montaggio; questo richiamo ci conduce dal saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* sino ai volumi di Georges Didi-Huberman dedicati a *Remontages du temps subi*, laddove si rivela che il montaggio è l'elemento fondamentale intorno al quale si organizza il contenuto critico dell'immagine. Per altro verso quando la cornice, il *medium* tecnico dell'immagine, viene a scomparire, abbiamo a che fare con l'illusionismo compiuto, come ha mostrato Oliver Grau^[15], indicando il cammino di una delle più immense trasformazioni dell'esperienza estetica che siano mai avvenute, sul quale si tornerà tra breve. Non solo dunque abbiamo a che fare con un'immagine che, in quanto tale, è sempre e costantemente 'tecnica', dunque con un'immagine il cui carattere rivelativo non coincide con un'epifania. Abbiamo anche a che fare con un'immagine che, per così dire, impone i propri tempi, che sono ben diversi da quello della mediazione della tradizione letteraria. L'immagine si contestualizza e si decontestualizza a seconda del supporto che la rende perspicua. L'immagine dipende dunque dalle proprie visualizzazioni. La verità dell'immagine è connessa costantemente non tanto alla propria origine quanto, per l'appunto, alle proprie visualizzazioni, che via via l'attualizzano radicalizzando nel presente il rapporto con il passato. Qui sta del resto il contenuto critico dell'immagine la quale 'rende presente', dunque nuovamente scandaloso, ciò che è avvenuto anche molto tempo addietro. Già Aby Warburg aveva del resto messo in luce questa caratteristica dell'ermeneutica dell'immagine, che la rende profondamente diversa dall'ermeneutica del testo letterario o religioso. Nella sua natura

decontestualizzante si rivela per altro anche lo specifico estetico dell'immagine contemporanea. L'immagine vive in fondo già sempre artisticamente, grazie al suo supporto e alla sua cornice senza cui essa non potrebbe né sussistere né essere intesa nella sua 'differenza iconica'. L'immagine dipende a tutti gli effetti dal *medium* nel quale essa prende forma, dilatando la dimensione estetica a tutto il suo ambito. Potremmo dire che l'immagine dipende di volta in volta dalle modalità della sua visualizzazione. Da questo punto di vista si potrebbe dire che ogni immagine è in effetti estetica, così come l'immagine artistica è per parte sua un modello particolarmente significativo delle visualizzazioni di una cultura^[6].

Così quando ritorniamo su di un'immagine già 'messa in cornice', già stilizzata, non volgiamo lo sguardo su qualcosa di estraneo: abbiamo trovato nell'immagine quella forma che noi stessi siamo. Provochiamo così anche un effetto di *feedback*. L'immagine, della quale ci siamo appropriati, ci fornisce a sua volta il suo conio. Essa agisce sulla nostra identità, ne è una matrice. Proprio in questo modo produce anche un'attesa nei confronti del mondo. In altri termini ci aspettiamo che il mondo sia come ce lo immaginiamo. Lo statuto del nostro sapere null'altro è che la forma nella quale noi diveniamo consapevoli di ciò (e dunque di noi). In questo quadro ogni estetismo viene superato per l'appunto, per quanto ciò possa apparire paradossale, proprio dall'immagine. L'immagine, proprio riconoscendo più approfonditamente quella 'differenza iconica' che la connotava come immagine artistica, viene a oltrepassare quei limiti dell'ineffettualità cui la cultura estetica l'aveva consegnata. In tutta la sua estensione il mondo dell'immagine, che si abbia dunque a che fare con un'immagine pubblicitaria, con un dispositivo per gli

esami medici, con un'immagine di propaganda politica, riprende e tematizza in modo diverso e secondo articolazioni sue proprie quella visualizzazione che l'arte elabora come proprio elemento peculiare. La relazione tra l'arte e l'immagine intesa in questa chiave ci conduce, dunque, al di là di ogni estetismo, a una nuova centralità del fenomeno artistico all'interno della cultura, il che sembrerebbe radicalmente smentire la prognosi hegeliana circa il destino moderno dell'arte, che consisterebbe in una sua collocazione in seconda fila nel teatro della cultura contemporanea. E ci fa cogliere in modo più ampio ed esteso quell'intuizione che si annuncia nel primo romanticismo tedesco, per cui l'arte precorre e incarna i nuovi modelli di razionalità.

L'immagine ricorre, come si diceva, a un *medium*, a un supporto e significa fenomeni che sono poi dotati anche di un'espressione linguistica. In questo quadro potremmo pertanto intendere una sequenza di immagini, intesa come 'messa in cornice', come un succedersi di disposizioni percettive. Grazie all'immagine si determina dunque una certa aspettativa sul mondo, aspettativa che trova espressione grazie al fatto che la disposizione percettiva porta con sé anche una certa prassi espositiva. È quello che potremmo definire 'stile'. E lo stile di una cultura viene ripreso anche nell'ambito dell'esposizione discorsiva, producendo così una continuità profonda tra la cultura dell'immagine e quella propriamente o in senso stretto concettuale. L'immagine accoglie dunque un certo stile della visione, una sorta di unità estetica della cultura. La quale, nell'immagine e peculiarmente nell'immagine artistica, che costituisce una sorta di modello di tutta la vicenda, rivede la propria storia, riconoscendo nell'obsolescenza del potere di determinate immagini la

vicenda di una modificazione profonda delle identità individuali o collettive. Per altro verso, come ci ha insegnato Aby Warburg e come ci ricorda Didi-Huberman^[17], proprio l'immagine è in grado di riattivare 'fuori contesto' le proprie virtualità profonde, riadattandole straniate alle nuove abitudini della visione. E questa considerazione rimette in questione anche l'io contemplante in un gioco scambievole delle identità. In questo quadro l'immagine seriale, ben lungi dal rappresentare un elemento meramente iterativo, una sorta di mimesi stanca dell'universo mercificato, esemplifica piuttosto l'organizzarsi e lo stabilizzarsi delle relazioni della memoria, e di quella memoria collettiva che riconosciamo come fattore di identità e, dunque, come cultura.

L'immagine, che si rende riconoscibile sulla base del suo supporto, in quanto cioè 'messa in cornice', costituisce così un punto fermo nella molteplicità delle forme. La cornice a sua volta predetermina, come si è visto, qualcosa, che d'ora in poi viene inteso e rielaborato come mondo proprio. Questa messa a fuoco produce l'immagine. In quanto forma della rappresentazione, essa diviene un riferimento che viene acquisito nel mondo, e dà adito a una serie. L'archivio delle immagini costituisce così una nuova visione condivisa, tendenzialmente universale delle cose.

Tutto questo ha naturalmente profonde ricadute dal punto di vista estetico. E fornisce per altro una connotazione estetica alla cultura nel suo complesso. E ci riconduce a un rinnovato confronto con Hegel, nel quale si ripropone una nuova centralità dell'arte come paradigma della cultura. È un passo del tutto imprevedibile nell'ottica hegeliana, ma che in fondo non fa che riprendere e

coniugare in termini diversi la questione che Hegel aveva proposto. Anche attraverso la considerazione della serialità, che si afferma programmaticamente in Warhol e che trapassa nelle molteplici forme della visualizzazione contemporanea, siamo rinviiati a un carattere universale della nuova iconicità che potrebbe essere universalmente condivisibile. È quella che si potrebbe definire come una nuova 'mitologia della ragione', che nell'arte visiva trova un modello e un paradigma esemplare.

2. Interattività

Per altro verso questa vera e propria esplosione dell'immagine rinvia a una serie di caratteristiche viste spesso come univocamente negative. L'affacciarsi del nuovo mondo dominato dall'immagine ha prodotto condanne veementi, tutte dipendenti dall'idea che si abbia a che fare con una «società dello spettacolo» (Debord), con una «civiltà del simulacro» (Baudrillard). In breve avremmo a che fare con la trasformazione della realtà in un apparato deliberatamente devoluto alla finzione sistematica e suadente. La marxiana critica dell'ideologia che si appuntava sul carattere fantasmagorico della merce dilata ora i propri confini per configurarsi come una critica del carattere fantasmagorico dell'immagine che domina non solo la comunicazione, ma la stessa percezione del mondo, sino a definirsi quasi come lo *status* ontologico della contemporaneità. La colpa fondamentale della civiltà dell'immagine è quella di aver prodotto un mondo irreali, un universo che trasforma la realtà in illusione, votato, come i dipinti di Zeusi e Parrasio, esclusivamente a una vuota fascinazione. A sbattere le ali su questo mondo, come gli uccellini sull'uva di Zeusi, sarebbero ora le masse irretite dalla fascinazione dell'immagine. Dietro la critica

marxiana e soprattutto dietro la sua revisione resiste con forza, a ben vedere, la condanna platonica dell'apparenza come illusoria fascinazione. Per combattere quest'illusione è divenuto imperativo render palese il *medium* dell'immagine. Potremmo dire che si è resa necessaria la cornice, intesa come condizione per esibire l'immagine in quanto immagine. La fantasmagoria dell'opera d'arte appartiene così, grazie a questo passo, sin da subito al fruitore-contemplatore e in prospettiva al museo che la denuncia come tale, come finzione necessaria. Non è un caso, da questo punto di vista, che un grande artista contemporaneo molto interno alla tradizione della modernità estetica come Giulio Paolini, il quale ha scritto in passato che l'opera appartiene sin dall'inizio al museo^[18], dichiari ora che ciò che lo interessa maggiormente entrando in un ambiente museale siano proprio le cornici, in altri termini ciò che definisce e sostanzia il carattere fittizio dell'immagine:

Ancora una confidenza: appena superata la soglia di un museo, allo sguardo capita abitualmente di cogliere una visione d'insieme dove la quantità s'impone a tutta prima sulla qualità dei quadri alle pareti. Le cornici, opportunamente distribuite secondo l'economia degli spazi disponibili, si dispongono in ordine regolare, l'una accanto all'altra.

Devo confessare che è proprio questa la visione che più mi attrae e mi convince, prima ancora di accedere all'osservazione dei singoli elementi che la compongono. L'esistenza (qui o altrove) di quei quadri (quelli o altri ancora) è la conferma desiderata, l'effettiva constatazione di un mondo parallelo, senza ingombro e senza peso – appunto sospeso – un ordine misurato e silenzioso contrapposto al germinare organico e casuale di ogni accadimento naturale^[19].

L'esplosione dell'immagine negli ultimi decenni produce

così una rivoluzione dell'esperienza estetica. L'immagine non si dà più a riconoscere in quanto universo distinto dal mondo, quale mondo dell'apparenza 'sospeso' in contrapposizione alla realtà, ma può addirittura accadere che essa introietti il proprio *medium*. E bisogna ricordare ancora una volta che è per l'appunto il *medium* a rendere riconoscibile l'immagine. Esso la rende percepibile in quanto immagine evitando che si confonda con la realtà. È questa la barriera più volte infranta nella storia dell'immagine, a partire da Zeusi e Parrasio per arrivare, procedendo in modo assolutamente lacunoso, alle fantasmagorie settecentesche e oggi, programmaticamente, al 3D. In casi come questi l'immagine si confonde con l'ambiente circostante, si configura come la realtà o come qualcosa di inquietantemente prossimo a questa. Siamo, per dirla con Oliver Grau, 'immersi' nell'esperienza estetica dell'immagine. Sprofondiamo in essa e intratteniamo nei suoi confronti una relazione che non è più semplicemente contemplativa ma interattiva. Nonostante la chiara consapevolezza che non si ha a che fare con una realtà vivente, l'immagine assume il ruolo di un soggetto.

È una vecchia vicenda che, del resto, più o meno consapevolmente ben conosciamo, a partire dal mondo delle fiabe e dal romanzo gotico per arrivare al Klee della *Confessione creatrice*. L'immagine rivendica uno statuto soggettivo. È un fantasma, un *revenant* che viene da lontano. Minaccia la condizione quotidiana nel suo tratto più banale e oggettivo. Sembra voler dire che ciò che è morto non è davvero morto, che ciò che era un soggetto non è divenuto definitivamente un cadavere, un reperto anatomico.

Che il morto sia davvero trapassato è uno dei presupposti della nostra cultura, che fonda l'idea di oggettività sulla necessità intellettuale, per dirla con Hegel, di «tenere fermo ciò che è morto»^[20]. In altri termini l'oggettività esiste in quanto essa è il *mortuum*, ciò che è definitivamente trascorso e si è irrigidito, assumendo così le fattezze di quanto è definitivo. E l'oggettività è, com'è ben noto, la condizione e la premessa della conoscenza e dell'impresa scientifica.

I confini tra il vivo e il *mortuum* sono stati messi in questione dalla peculiare 'realtà' dell'immagine venuta a rianimarsi, grazie a un singolare atavismo, nel mondo contemporaneo. Si mette così in questione Hegel da un punto di vista che non sembra toccare direttamente l'estetica ma che, in realtà, la coinvolge profondamente. E che dimostra che la significazione artistica ha significati molto più estesi rispetto a quelli che tradizionalmente le vengono riservati quando la si intenda semplicemente come il mondo della bella apparenza. Il limite tra il vivo e il morto che sembrava consolidato viene paradossalmente messo in questione dalla tecnologie che sconvolgono i limiti dettati dalla razionalità classica.

La cosa non è del resto del tutto nuova. Si prepara a lungo nel tempo. I primi passi moderni della vicenda avvengono quasi in coincidenza con quello che è considerato l'atto di nascita dell'estetica moderna, la pubblicazione della *Critica del Giudizio* di Kant in cui viene, com'è ben noto, annunciato il presupposto di una bellezza priva di ogni interesse, che garantisce su questa base la propria autonomia, per preparare il cammino all'arte museale e così, alla 'fine' hegeliana dell'arte. Parallelamente si delinea tuttavia un altro cammino, poco

rispettoso nei confronti dell'ortodossia estetica ma in realtà estremamente prolifico e influente. Esso mette capo non a una cultura estetica dell'opera ma dello spettacolo: quella che cadrà, quasi due secoli più tardi, sotto la mannaia critica, fra gli altri, di Adorno, Debord e Baudrillard.

È un cammino che si delinea già a fine Seicento, come ricorda Oliver Grau, grazie alle tecniche della fantasmagoria. Grau rammenta come gli spettacoli nei quali venivano proposte fantasmagorie produssero già a partire dal Seicento veri e propri effetti di terrore sul pubblico. Per esempio il viaggiatore Rasmussen Walgenstein propose alla corte del re di Danimarca Federico III uno spettacolo di *lanterna magica* nel quale venivano narrate storie attraverso lo spettro della lanterna[21]. L'effetto dello spettacolo fu così impressionante e vivo, perlomeno su alcuni dei presenti, che il re dovette ordinare che si ripettesse tre volte l'esperimento con la lanterna per mostrare che si trattava per l'appunto 'soltanto' di una finzione. Se la lanterna, osserva Grau, fosse finita non nelle mani di un uomo di spettacolo come Walgenstein, ma di individui privi di scrupoli, gli effetti avrebbero potuto divenire imprevedibili. Si trattava di fittizie manifestazioni soprannaturali, della raccapricciante apparizione di fantasmi. Veniva spettacolarmente varcato, per riprendere quanto si diceva prima, il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La lanterna magica continuò poi a evolvere tecnicamente nel Settecento consentendo una maggiore articolazione e addirittura il movimento delle immagini[22]. Essa costituisce un'antenata della tecnica cinematografica, e si configura, secondo quanto sottolinea Grau, come un «medium immersivo»[23]. I «media immersivi» escludono lo

sguardo contemplativo nei confronti del proprio oggetto per attrarre lo spettatore nello spazio della rappresentazione. Gli effetti orrifici vennero ovviamente amplificati dal perfezionamento del mezzo tecnico che consentirà anche, come si diceva poco sopra, di proiettare immagini in movimento. A fine Settecento un singolare personaggio belga, medico, pittore, aeronauta e prete, Étienne-Gaspard Robertson, esporta la lanterna nella Parigi postrivoluzionaria. La grande fama delle sue rappresentazioni presso i contemporanei testimonia una sorta di crisi incipiente della sensibilità illuministica che cede le proprie prerogative dinanzi al richiamo delle tenebre e all'evocazione dell'aldilà. La scenografia dello spettacolo svolgeva un ruolo fondamentale: si accedeva al luogo dove esso avveniva attraverso un cimitero. L'atmosfera cupa, per l'appunto cimiteriale, faceva da antiporta alla rappresentazione, che avveniva in un'oscurità totale. Qui, preannunciata da fulmini e pioggia, accompagnata da musiche evocative talora di grandi compositori, come Mozart e Beethoven, si preparava l'apparizione dei trapassati. Fra questi potevano esserci anche figure politiche del massimo rilievo morte di recente, come Danton e Robespierre da poco ghigliottinati. L'effetto sul pubblico e le sue reazioni erano davvero ragguardevoli, tanto che lo spettacolo veniva sconsigliato alle donne incinte che, a detta degli organizzatori, avrebbero potuto perdere il bambino per via dello spavento.

Abbiamo dunque a che fare con una tendenziale scomparsa o occultamento del *medium* artistico, secondo quanto rileva Oliver Grau. È, se vogliamo, in altri termini, la cornice come principio a venir meno. Si tratta dunque di una sia pure tendenziale confluenza del *medium*

nell'immagine, che determina il più temuto tra gli effetti estetici: l'illusionismo. Lo spettro del conflitto tra Zeusi e Parrasio si riaffaccia qui con tutta la sua forza. L'illusione determina uno sviamento sensoriale, produce l'errore. Ma questo non è in fondo che un aspetto della questione. Nella fantasmagoria si definisce un altro aspetto del problema che è forse il più significativo. L'illusionismo interrompe infatti la quiete della coscienza estetica e chiama lo spettatore in scena. Crea un transito inedito. Produce una forma di ricezione che è ben differente da quella contemplativa proposta dalla coscienza estetica. L'illusione non è infatti semplicemente un errore, ma crea una relazione peculiare tra il soggetto e l'opera, e predispone un mondo-ambiente nuovo. Compie per altro un'operazione molto ambigua. Si produce infatti una minacciosissima rivoluzione non solo della fruizione, ma anche del concetto di opera, messo in forse nel suo tratto compiuto e concluso.

Essa è connessa a quell'interruzione dell'interdetto del transito tra il mondo dei vivi e quello dei morti che lo spettacolo fantasmagorico sembrerebbe promettere. È questa l'ambiguità della fantasmagoria che crea in fondo una novità antica e nuova nella caratterizzazione dell'esperienza estetica, che ora partecipa della vita e assume un aspetto attivo: può produrre comportamenti, azioni e conseguenze anche gravi, come per esempio quella di far perdere un bambino a una donna gravida.

La neutralizzazione 'estetica' dell'arte deriva probabilmente dall'oscura percezione di un rischio davvero dirompente, che potrebbe mettere a repentaglio, come si è accennato, uno dei fondamenti della razionalità occidentale, la distinzione tra il regno dei vivi e quello dei

morti. Da questo punto di vista la critica platonica all'immagine illusionistica verrebbe a mostrare il suo significato più profondo. Non si tratta tanto di evitare l'errore prodotto dalla visione di qualcosa di analogo a un miraggio, quanto di difendere le fondamenta dell'impianto della ragione da un antagonista potentissimo. L'«illuminismo» platonico che ricaccia i defunti oltre le sponde dello Stige costituisce così uno dei canoni fondamentali anche della ragione moderna. E questo ci consente di tornare a Hegel e in seguito ai nostri giorni. L'arte muore, secondo Hegel, quasi per asfissia a causa dello sviluppo del concetto dopo essersi ridotta a pura esperienza estetica pur di essere accolta nel mondo della ragione matura e illuminata, la quale accondiscende, per così dire, a creare l'estetica come disciplina seconda e periferica che diviene poi filosofia dell'arte, per dare in qualche modo una collocazione all'estraneo che si è insinuato tra le mura di casa.

Paradossalmente l'antica potenza dell'immagine sembra ora risuscitare e potersi oggi riproporre con una forza inedita grazie alle tecniche digitali. E questo produce anche una trasformazione profonda sia dell'arte sia dell'esperienza estetica, che ci conduce al termine provvisorio di questo percorso, alle soglie di quella che, con un po' di coraggio, potrebbe definirsi la nuova mitologia contemporanea.

Ma la questione, come si è visto, ha un lungo cammino, che riprendiamo in termini sintetici per tirare le fila. L'avanguardia che, secondo la diagnosi di Peter Bürger, ha voluto dar seguito all'idea del ricongiungersi dell'arte con la vita, fa da battistrada in questo itinerario^[24]; è Walter Benjamin a cogliere la questione nel suo autentico

significato, in particolare, come si è già visto, nel saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*²⁵, riconducendo l'attenzione sui *media* storici della visione che l'avanguardia consapevolmente sperimenta, e sulla trasformazione dell'esperienza estetica che viene ad assumere modernamente il carattere dello *choc*²⁶. L'arte viene qui a ritrovarsi in una terra di nessuno che ha cancellato i confini tra la realtà e la finzione, e ciò avviene naturalmente anche in forza di quegli impulsi distruttivi che le appartennero e sui quali ci si è soffermati. Si delinea così un confine ambiguo che tuttavia crea un ambiente nuovo e inedito con il quale è doveroso confrontarsi. È un ambiente che travalica la distinzione platonica tra apparenza e realtà, che tuttavia ne dipende, quantomeno agli occhi dei suoi detrattori.

I prodromi novecenteschi di questo cammino nell'estetizzazione hanno prodotto, come si è visto, anche una violenta reazione dei chierici, che hanno visto nella rinascenza dell'immagine una vera e propria aggressione illusionistica e dunque ideologica nei confronti dell'intelligenza critica illuministica e delle sue assiologie. Viene quasi da dubitare in questo contesto – sia detto di passaggio – che la critica alla civiltà dell'immagine, sulla linea delineata in modo variegato da Adorno, Debord, Baudrillard, una linea profondamente connotata in termini hegel-marxiani, non rappresenti in realtà, quantomeno in parte, che l'occulto riaffiorare della critica platonica all'apparenza estetica. La marxiana «fantasmagoria della merce», la cui fascinazione viene genialmente riconosciuta da Walter Benjamin in *Parigi capitale del XIX secolo*, ribalta l'illusionismo di Zeusi e Parrasio nel mondo capitalistico, modificando profondamente i connotati ma non il significato ultimo della minaccia dell'apparenza qui

contenuta.

La civiltà dello spettacolo viene condannata in quanto confonde i limiti di apparenza e realtà. Parlare di derealizzazione in questo caso tuttavia non è giusto. È in fondo un consegnarsi senza discutere a Platone e ai suoi eredi contemporanei. Sarebbe meglio affermare che si produce un'altra modalità del reale, a lungo inseguita dall'esperienza estetica dal Settecento all'avanguardia, ma, in fondo, mai davvero raggiunta. È una modalità che contraddice il modello dell'esperienza estetica classica, quella che per esempio si prospetta nel saggio kierkegaardiano su *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico*, dove si affaccia la figura del Don Giovanni mozartiano, come modello ideale del collezionista^[27]. È un seduttore che contempla per un breve, infinito attimo ogni donna come una gemma che viene di volta in volta malinconicamente abbandonata in forza della sua insuperabile perfezione. Qui si profila, sotto le forme dell'eros, l'esperienza del museo, che ci accompagna da un vuoto incanto all'altro sino all'inesausta ineluttabile disperazione che si propone con l'ultimo estenuato: *oh!!* – pronunciato in un sospiro dinanzi all'ennesimo capolavoro che si è ammirato come il limite insuperabile dell'arte. Abbiamo a che fare con un incanto impotente suscitato da opere d'arte messe nella condizione di non nuocere più, di non produrre cioè comportamento alcuno oltre la contemplazione estatica o riflessiva prodotta dallo spazio museale.

A partire dall'avanguardia per arrivare alla *video art* e più in generale all'esperienza che si produce con le nuove tecniche digitali, si assiste a una vera e propria trasformazione dell'esperienza estetica che da

contemplativa diviene ‘immersiva’ o interattiva. È un’interattività che si diffonde tra l’altro, com’è noto, nell’esperienza del web. Come già si diceva, in quanto l’esperienza da contemplativa diviene interattiva, abbiamo a che fare con una profonda trasformazione delle sue caratteristiche. L’esperienza contemplativa, come testimonia appunto la riflessione di Kierkegaard, è essenzialmente frammentaria, che rinvia senza continuità da un istante all’altro. L’esperienza interattiva che si propone a contatto con le nuove tecnologie è invece narrativa, dialogante, che si configura a contatto con un *medium* tendenzialmente ‘attento’ e talora anche plastico, che risponde alle nostre aspettative e in alcuni casi anche alle nostre sollecitazioni.

Naturalmente tutto questo produce notevoli problemi teorici ed etici^[28]. Ciò dipende indubbiamente anche dal fatto che abbiamo da fare con un *medium* con il quale entriamo in una relazione di mutuo scambio. È un *medium* entro cui siamo. Potremmo definirlo un *medium* ‘vivente’ rovesciando in questo modo il rapporto tecnica-soggettività così come viene tradizionalmente concepito, per cui l’umanità è dominata da una tecnologia che dovrebbe invece costituire lo strumento del suo dominio del mondo. Si aggiunga qui ancora un elemento fondamentale: abbiamo a che fare con un *medium* narrativo. Esso funziona infatti solo nel quadro di una relazione di scambio e dialogo con il soggetto che lo utilizza. S’impone dunque a contatto con l’immagine una relazione dalle vastissime implicazioni: per esempio, proprio in quanto abbiamo a che fare con una narrazione, diviene fluida la distinzione tra comunicazione verbale e comunicazione per immagini.

Che cosa comporta tutto questo per l'arte? Gettiamo definitivamente le carte in tavola: questo mette in campo una nuova sorta di vocazione monumentale e semimitologica dell'arte, che vediamo attivarsi in molte opere sotto diversi profili. All'interno di un panorama troppo vasto per essere descritto, vale la pena di riferirsi a tre esempi che provengono da ambiti diversi dell'arte contemporanea ed esprimono questa nuova e insieme antica vocazione dell'arte.

Ci si riferirà qui a tre casi derivanti dall'interazione contemporanea di arte e tecnica che dovrebbero valere come esempio di una tendenza in atto. Il primo è il *Weather Project* di Olafur Eliasson alla New Tate di Londra nel 2004, al quale già si era fatto cenno all'inizio (fig. 8). Si ha qui a che fare con un nuovo sole, capace addirittura di abbronzare, che illumina e, per così dire, 'inventa' un nuovo ambiente e modifica anche il modo di sentire. È un sole che si sostituisce al sole fisico, ma che svolge funzioni analoghe a quest'ultimo. I limiti tra il fisico e il biologico e l'artificiale, tra la scienza e la tecnica sono stati qui ampiamente superati sia sul versante della natura, sia su quello dell'artificio culturale. Né si può più dire da che parte veramente stiamo, o se si possa ancora tener fermo a un'alternativa di questo genere. Tuttavia il nuovo sole mantiene il valore simbolico che viene tradizionalmente attribuito al vecchio. Esso scalda, ravviva l'ambiente con la sua luce, raccoglie intorno a sé la comunità dei viventi. A far nostra la tesi di Edgar Morin, per cui l'uomo è l'unico essere che si crea il proprio mondo-ambiente, ecco che abbiamo qui a che fare con una tecnica che produce l'ambiente 'naturale' umano. Un ambiente che è sempre impregnato di artificio anche quando è naturale. Tutto questo è per un verso inedito mentre, per altro verso, è del

tutto antico, e si profilava, per esempio, già con il tempio greco.

Questo sole genera un sentimento lirico, quasi primigenio e religioso. E questo sentire sorge e matura non all'aria aperta ma entro le mura del museo. Le pareti del museo, entro cui il nuovo sole risplende, accolgono dunque un pubblico che comunemente condivide un sentimento epico, di pieno contatto e di continuità con una natura che è insieme la prima e la seconda. Il nuovo sole, proprio aggregando intorno a sé una comunità, produce rapporti e vicende, ossia narrazioni che nascono, si sviluppano e si esauriscono all'interno del mondo che viene illuminato e scaldato dalla sua luce e dal suo calore. Un occhio onniveggente produce, all'interno di un contesto chiuso, quasi un *analogon* del cosmo tolemaico, un sistema simbolico nuovo (e insieme atavico) che vive della sua vita quasi intrauterina. Non è difficile riscontrare in questo quadro i tratti di una nuova mitologia poetica che si nutre di simboli elementari ma potenti.

È legittimo chiamarla nuova mitologia? È lecito farlo purché si prenda coscienza di quello che, del resto, è sin da subito evidente. E cioè che si tratta di una mitologia nella quale non si propongono nuovi culti o divinità. Si tratta, ciò nondimeno, per tornare a Hegel, di un sistema simbolico e di relazioni che fornisce il contesto dell'azione, analogamente a quanto avveniva per l'«epoca eroica» sulla quale Hegel si sofferma nelle pagine dell'*Estetica*, definendola come l'età nella quale l'arte occupava una posizione dominante. Dall'interazione con questo contesto derivano storie e narrazioni. Un'urgente necessità di 'ridurre' il mondo intorno a noi, di rendere l'infinito nuovamente comprensibile (e dunque il mondo

nuovamente accessibile), viene ad affacciarsi in questo modo. E che si tratti di una necessità reale di vivere un luogo come un *humus* vitale, di un'insofferenza vissuta da molti nei confronti di un'esistenza consegnata ai «non luoghi» di Marc Augé, lo si può rilevare dalle decine di migliaia di visitatori che il *Weather Project* ha avuto. Sembra qui emergere l'esigenza di una nuova arte monumentale, di un'arte che crei il luogo, che produca uno spazio simbolico conchiuso, che identifica la comunità e la sua memoria all'interno dell'immensità dispersiva dello spazio urbano.

È questa nuova vocazione monumentale che sembra affacciarsi nell'arte contemporanea e che mi sembra esemplarmente testimoniata anche, in modo diverso, da un'opera come il *Cloud Gate* di Anish Kapoor nel Millenium Park di Chigago (fig. 9). Questa immensa struttura, ricoperta nella parte superiore da lastre di plexiglas tra loro connesse da cuciture invisibili, richiama la forma del fagiolo. Nella parte superiore riflette il cielo e i grattacieli che la circondano, mentre quella inferiore costituisce un luogo di sosta e di passaggio. S'instaura così una dialettica tra macro e microcosmo, mediata dall'opera che riflette dentro di sé l'universo circostante per restituirlo in immagine agli individui che sostano al suo interno. Si avverte qui, forse impropriamente, la suggestione della dialettica del *Geviert* heideggeriano, la quadratura che determina la relazione tra cielo e terra, tra i divini e i mortali^[29]. Come avveniva con il tempio greco, l'opera di Kapoor sintetizza entro di sé lo spazio esterno, rendendolo così accessibile a coloro che lo abitano. Tuttavia il *Cloud Gate* non è, ancora, un luogo che prometta epifanie del divino. Crea però certamente un'esperienza simbolica, un sistema di significati che fa di un luogo ben più di uno

spazio: un mondo-ambiente. È un microuniverso che si realizza nell'interazione dei fruitori con l'opera, la quale costituisce in questo caso un contesto dell'azione, un clima emotivo condiviso e non un oggetto da contemplare.

Spesso non ci si pensa. Tuttavia accade frequentemente di trovarci in un luogo, entro un contesto determinato, senza che questo venga messo a tema. Esso costituisce piuttosto una tacita cornice dell'azione, un'atmosfera³⁰. Lo sono la chiesa e il tempio per coloro che all'interno pregano o partecipano a una funzione religiosa, lo è il cimitero per chi si raccoglie nella memoria devota dei defunti, lo sono i grandi palazzi storici per coloro che partecipano a feste o a cerimonie, e lo è anche la piazza di una città d'arte per chi sta facendo una passeggiata. L'esperienza interattiva dell'opera d'arte si sostituisce in tutti questi casi, potremmo dire da sempre, all'esperienza tematica che aveva contrassegnato l'esperienza estetica nella grande stagione della filosofia dell'arte. È a proposito di quest'ultima esperienza che Hegel afferma: «l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato». Ma si tratta in fondo di un'esperienza artistica fondamentalmente minoritaria persino nell'epoca in cui l'arte estetica sembrava definitivamente trionfare. L'esperienza non tematica dell'arte non si è mai spenta, ed è stata anzi l'esperienza artistica costantemente e in ogni tempo più diffusa. Essa è anzi probabilmente stata l'esperienza che i più, i non colti, i non addetti ai lavori, hanno avuto dell'arte. E oggi si avverte sempre più la necessità di riproporre al centro dell'attenzione questa modalità dell'esperienza dell'arte. Si avverte sempre maggiormente cioè la necessità di riconoscersi e dunque di creare spazi simbolici, di ridurre l'universo globale dei «non luoghi» a una dimensione più domestica e amica, che

congiunga globale e locale, quello che è stato definito il «glocale». Per esprimerci in termini che siano pertinenti con il tema della morte dell'arte, si avverte sempre maggiormente, nonostante la diagnosi perentoria di Hegel, la necessità di una ripresa dell'arte pubblica.

Naturalmente tutto questo prospetta in modo sempre più marcato la questione della relazione con l'ambiente e con la cultura extrartistica, facendo emergere il nesso arte-conoscenza. È molto significativa a questo proposito, oltre che molto divertente, l'opera dell'artista digitale Karl Sims, nella quale egli propone, a vari livelli, l'interazione uomo-ambiente. Già i titoli ci rinviano a un incrocio tra i primordi e l'oggi che costituisce una costante della sua opera e della sua riflessione, affidata a numerosi scritti. Si pensi per esempio a uno dei primi lavori, dal titolo *Primordial dance* (1991), nella quale si propone una delle idee guida della ricerca di questo artista. Abbiamo qui a che fare con l'evoluzione di esseri artificiali: questo rinvia a una sorta di intima e inestricabile continuità tra natura e artificio, tra bios e tecnica che costituisce uno dei motivi guida della ricerca di Sims. Lo testimonia anche il video *Evolved Virtual Creatures* (1994), in cui un'ideale continuità dell'evoluzione viene simulata grazie a un computer molto potente. I soggetti in evoluzione hanno le fattezze di un'enorme scatola di Lego entro la quale i legami organici, la relazione tra genotipo e fenotipo, l'accoppiamento e la riproduzione vengono ripensati secondo un sistema di interazione totale^[31]. O si può ricordare un altro video come *Genetic Images* (1993), dove i visitatori possono far evolvere immagini silenziose e astratte. L'interazione con l'ambiente visuale produce un'esperienza narrativa. E si tratta di un'esperienza di comunicazione tra interno ed esterno, di 'immersione' che produce storie diverse, eventi

narrativi laddove il paesaggio che via via viene a proporsi dipende dall'interazione con lo spettatore, a differenza per esempio di quanto non avvenga con un film o anche con il 3D, dove l'esperienza del fruitore è ancora piuttosto passiva. Abbiamo dunque a che fare con un'esperienza narrativa che deriva dall'integrazione epica del soggetto con l'opera d'arte. I fattori della narrazione, se non vogliamo chiamarli personaggi, sono elementi che possono essere attraversati da una molteplicità di combinazioni possibili, come sempre accade nel caso dei personaggi mitologici, da Zeus a Indiana Jones. Tuttavia nessuno di loro, per quanto dotato di caratteristiche precise, è invece dotato di profondità psicologica. Questi personaggi sono assolutamente astratti o simbolici, pure funzioni dell'azione che li attraversa, come avveniva in fondo nel caso degli dei e degli eroi omerici che apparivano ovviamente immutabili nelle loro prerogative per tutto il corso dell'azione.

Abbiamo tuttavia a che fare con una mitologia 'laica', con una mitologia senza dei. Si tratta, a tutti gli effetti, di una 'mitologia della ragione' che vive rinnovandosi sulla base di un'intensa relazione tecnologica e interattiva con i suoi fruitori. Lo statuto di quest'opera è dunque essenzialmente 'aperto', ontologicamente fluido. Essa fuoriesce in maniera definitiva dall'esperienza estetica classica per ospitare entro di sé l'interazione con l'ambiente o con nuove forme di soggettività e progettare nuovi contesti vitali.

La nuova mitologia sarebbe dunque rinata sotto forme che Hegel non avrebbe mai previsto. Hegel avrebbe dunque perduto, in questa prospettiva, la sua partita, mentre i romantici l'avrebbero inaspettatamente vinta.

Si può obiettare, anzi, è necessario ammettere che gli esempi che qui abbiamo portato hanno un valore parziale. E questo è verissimo: hanno sostanzialmente il significato di una sineddoche, intendono render conto *pars pro toto* dell'andamento delle cose. Con tutta la prudenza suggerita dalla situazione passiamo dunque alle conclusioni.

[1] In questo paragrafo vengono parzialmente riprese, in un quadro diverso e in un'ottica nuova, alcune riflessioni e una ricostruzione storica che erano già state proposte in O. Breidbach e F. Vercellone, *Pensare per immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 64-72.

[2] Per un primo sguardo sulla questione cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza, 2006; M. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Milano, Jaca Book, 2006.

[3] Cfr. A. Vasiliu, *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Vrin, 2010.

[4] Cfr. G. Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

[5] J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. e illustrato da E. Zaniboni, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1959, vol. II, pp. 39-40.

[6] Cfr. a questo proposito A. Bertinetto, *Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

[7] Cfr. G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 42-46.

[8] Cfr. R. Rorty (a cura di), *Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1967.

[9] In M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

[10] Boehm, *Il ritorno delle immagini*, cit., p. 19.

[11] *Ibidem*, p. 33 ss. In un quadro diverso afferma Klee nell'apertura della conferenza su *La confessione creatrice*: «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile» (P. Klee, *La confessione creatrice e altri scritti*, Milano, Abscondita, 2004, p. 13).

[12] Cfr. L. Wiesing, 'Das Mich der Wahrnehmung'. Eine Autopsie, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009.

[13] H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001.

[14] Cfr. Pinotti e Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 74.

[15] Cfr. in particolare G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, Paris, Minuit, 2010; O. Grau, *Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife*, in Id. (a cura di), *MediaArtHistories*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, in particolare p. 148; e soprattutto Id., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2003; cfr. inoltre O. Grau e Th. Weigl (a cura di), *Imagery in the 21st Century*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2011.

[16] Per un un approfondimento di questo aspetto mi permetto di rinviare a Breidbach e Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., pp. 137-161.

[17] Cfr. a questo proposito G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

[18] Cfr. G. Paolini, *Quattro passi nel museo senza muse*, Torino, Einaudi, 2006.

[19] G. Paolini, *L'autore che credeva di esistere*, Monza, Johan & Levi, 2012, p. 11.

[20] Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 24.

[21] Cfr. Grau, *Remember the Phantasmagoria!*, cit., pp. 142-143.

[22] Cfr. *ibidem*, p. 145.

[23] *Ibidem*, p. 145 e pp. 144-149 per quanto riguarda l'evoluzione

settecentesca della lanterna magica e gli spettacoli di Etienne Gaspard Robertson. A proposito della storia e dell'attualità dell'esperienza estetica dell'“immersione” cfr. il fondamentale libro di Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, cit.

[24] Cfr. P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

[25] Ora in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012. Per quanto riguarda la trasformazione dell'esperienza estetica in Benjamin e anche in Heidegger cfr. G.Vattimo, *L'arte dell'oscillazione*, in Id., *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2011.

[26] Cfr. a questo proposito l'introduzione dei curatori al volume sopra citato, pp. IX-XXXI.

[27] Cfr. S. Kierkegaard, *Gli stati erotici immediati, ovvero il musicale-erotico*, in Id., *Enten-Eller. Un frammento di vita*, t. I, a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1976, pp. 105-212.

[28] Sui temi etici sollevati dalle nuove tecnologie cfr. A. Fabris, *Etica delle nuove tecnologie*, Brescia, La Scuola, 2012.

[29] Cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1988, p. 204.

[30] Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

[31] Cfr. il saggio di K. Sims, *Evolving Virtual Creatures*, in *Computer Graphics, Annual Conference Series (SIGGRAPH '94 Proceedings)*, luglio, 1994, pp. 15-22.

Conclusioni

Si è tentato di seguire la diagnosi hegeliana nei suoi sviluppi e nelle sue ricadute, dando credito, tra l'altro, al primato implicito delle arti figurative proposto da Hegel. La tesi hegeliana, a volerla riproporre nel suo significato per il presente, alla luce delle considerazioni che si sono venute qui sviluppando, può essere riassunta come segue: la morte dell'arte produce la fine dell'arte pubblica, facendo invece proliferare l'arte come istituzione e dunque anche l'arte come finzione consapevole di sé; l'arte come istituzione è poi, per parte sua, l'esito della morte dell'arte, che confina quest'ultima nei limiti dell'immaginario estetico privo di influenza sul mondo. La fine dell'arte pubblica costituisce, per altro verso, come si è visto, lo sviluppo recente di un fenomeno ben più antico e complesso. È la questione della potenza dell'immagine messa a nudo dalla critica nei confronti dell'illusionismo. È su questo sfondo che si spiega anche la reazione, in fondo sproporzionata, di Hegel nei confronti dei pittori nazareni. Il tentativo di far rinascere un'arte dal contenuto religioso adatta al culto e alla preghiera, evoca a ben vedere la rinascita dell'efficacia dell'immagine. Per questo Hegel sottolinea che anche l'arte dei nazareni è esclusivamente estetica. La raffigurazione della storia sacra non funziona più come *exemplum*. E la cosa va messa in chiaro. Si tratta dunque, approfittando di Hegel per andare oltre di lui, di

un'immagine che va messa in cornice, il cui supporto va esibito onde evitare ogni confusione con la realtà, quella 'vera'.

Per altro verso, il fatto che si possa decifrare l'immagine come immagine tecnica rende salvo un ben altro supporto, quello di un intelletto che distingue con chiarezza la realtà dalla finzione. Questo consente inoltre, seguendo l'insegnamento hegeliano per cui è necessario «tenere fermo il *mortuum*», di tenere diviso il regno dei viventi da quello dei morti, di evitare una confusione dei confini che metta a contatto le due sponde dell'Acheronte, consentendo il transito a coloro che non ne hanno diritto.

Il timore nei confronti dei fantasmi, come si è visto, non è per altro immotivato. La rigida separazione dell'al di qua dall'al di là fa sì che ciò che è morto assuma le fattezze dell'oggettività assoluta, del cadavere. Volendo definire ciò che è oggettivo, potremmo dire che esso è ciò che si lascia interrogare senza che a sua volta ci interroghi. La morte intesa come cadavere si configura così, come già si accennava sopra, come la condizione preliminare per lo sviluppo dell'impresa scientifica. La partita che si gioca intorno alla morte dell'arte è dunque una partita 'spettrale' molto più significativa di quello che lascerebbe supporre una problematica che ha trovato il suo sviluppo solo in ambito estetico. È un confronto culturale che riguarda la razionalità e i suoi modelli, e in questione sono anche le forme della memoria culturale, il loro carattere essenzialmente evocativo che fa in fondo *pendant* con l'idea della morte come trapasso definitivo.

Tutto questo mostra, per altro verso, come sia proprio l'arte a proporre indirettamente modelli di ragione che verranno affermandosi nella realtà. L'arte prefigura o

addirittura fornisce i lineamenti di un nuovo modello di razionalità tecnologicamente orientata, all'interno della quale l'immagine riassume la sua antica potenza sotto le fattezze della società dello spettacolo. L'immagine è dunque in questo quadro lo strumento potente di una *ratio* tecnologica volta a un dominio onnicomprensivo del globo. L'idea nietzschiana di «volontà di potenza come arte» enfatizza così il carattere tecnologico insito nello statuto dell'immagine, la quale esiste sempre sulla base di un *medium* determinato. È questo un punto di vista che, indipendentemente da Nietzsche, verrà ripreso nei *visual studies* e, in particolare, da Hans Belting. La potenza dell'immagine dipende dunque dal suo supporto, dal suo *medium*.

Ogni discorso sull'immagine non può dunque esimersi dall'essere un discorso sulla genesi di *questa* immagine che ne esibisca così l'intrinseca razionalità. Questa mossa 'illuministica' del tutto necessaria per un certo verso naturalmente esautora il terrore originario della razionalità allarmata dinanzi all'affacciarsi del *revenant*. Per altro verso un approccio di questa natura consente di avviare un discorso meno univoco e più variegato rispetto all'immagine di quello introdotto da Nietzsche, e da Heidegger in quanto suo interprete. In questo quadro dobbiamo ammettere cioè che la razionalità dell'immagine è tutt'altro che monotona, è anzi notevolmente variegata, in quanto le immagini dipendono da, e si fondano su, *media* diversi. Avendo a che fare con modelli diversi del *medium*, ci troviamo davanti a un'articolazione molto variegata e tendenzialmente duttile della razionalità dell'immagine. Per altro verso è la stessa razionalità tecnologica ad assumere tutt'altro volto rispetto alla tradizione classica (inoltre, non c'è bisogno di dirlo, niente

affatto unitaria) Weber-Heidegger, quella che mette capo alla «gabbia d'acciaio», cioè a un'idea monolitica di razionalizzazione votata a un manipolatorio e totale controllo del mondo umano.

In realtà, la razionalità dell'immagine è plurale ed è in corrispondenza con i suoi diversi *media* tecnologici, che nella loro varietà forniscono un volto 'pluralista' alla stessa *ratio* tecnologica. Non solo. Il volto variegato del *medium* tecnologico dipende anche da una sua vocazione 'ecologica', dalla sua inclinazione ad adattarsi all'ambiente e/o a configurarne uno. La *ratio* tecnologica, perlomeno per quanto riguarda la sfera dell'immagine, è dunque ben lontana dal proporsi come un modello di razionalità monolitica e indifferente nei confronti dei contesti. Al contrario essa tende ad adattarsi ai contesti e addirittura a configurarli secondo se stessa, ma anche secondo le loro intrinseche articolazioni. In questo quadro diviene sempre più difficile, come si è visto in particolare quando ci si è rivolti all'opera di Sims, confermare l'opposizione tra tecnica e natura che svolgeva invece un ruolo fondamentale nelle teorie classiche della razionalità tecnologica, tanto presso i suoi sostenitori quanto presso i suoi critici. Il confine tra natura e cultura viene ora a configurarsi come un confine labile, elastico e dinamico, in cui i due elementi si integrano e si sovrappongono^[1]. In corrispondenza con un'esperienza estetica che ha sempre più un carattere interattivo e sempre meno un carattere solo contemplativo, i margini tra tecnica e natura, tra finzione e realtà divengono sempre più fluidi. Del resto è proprio la distinzione tra tecnica e natura a palesare un tratto evidentemente contraddittorio. Come potrebbe infatti la tecnica funzionare in modo 'innaturale'? Se fosse innaturale essa non funzionerebbe, poiché, per l'appunto,

non sarebbe congruente con le leggi di natura. Si tratterebbe dunque di una tecnica non funzionale, di una contraddizione in termini.

Su questa base divengono incerti e criticabili i fondamenti della critica alla «società dello spettacolo», per prendere in prestito il termine a Guy Debord ed estenderlo a tutti coloro, da Adorno, a Baudrillard fino a Maffesoli che, sia pure in forse molto diverse fra loro, hanno articolato la loro critica alla cultura di massa come una critica alla civiltà dell'immagine, intesa come un'immane, artificiosa finzione. In questo quadro l'immagine, grazie al suo *medium*, non costituisce semplicemente un motivo di artificiosa e passiva seduzione ma sviluppa la possibilità di ricreare un mondo. Proprio grazie al suo *medium* l'immagine si rende in grado di assumere (o di non assumere: si veda il caso della cornice) quel valore attivo che è stato scambiato con il suo temuto volto fantasmatico. Ed è su questa base, sia detto di passaggio, che è possibile e necessario articolare la riflessione intorno agli effetti dell'immagine contemporanea e cercare di individuare i fondamenti, quanto mai necessari, di un'etica dell'immagine.

La tematizzazione del *medium* proposto dalle tecniche digitali produce un radicale cambiamento dell'esperienza estetica che da contemplativa tende a divenire interattiva, dall'estraneità dello sguardo dello spettatore del museo ci conduce verso l'immersione, secondo quanto già Walter Benjamin, ancora prima di Oliver Grau, aveva ben intravisto a proposito del cinema ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

L'opera d'arte tende dunque a farsi mondo, a profilarsi se non come un'opera d'arte totale, quantomeno come

un'opera che ambienta il mondo circostante, dando così una risposta all'esigenza di radicamento degli individui sempre più diffusa nel nostro mondo. Per dirla schiettamente, di arte abbiamo oggi molto bisogno. L'esperienza postmoderna della convivenza ibrida di stili e tradizioni, la vita nei «non luoghi» di Marc Augé si rivela sempre più impraticabile. E si affaccia, non senza motivo, una nuova necessità di radicamento, del quale l'opera d'arte si fa testimone chiamando a una rinascita dell'arte pubblica che si affianchi all'arte delle gallerie e dei musei, il cui significato di selettivi scrigni della memoria artistica e culturale rimane naturalmente, per altro, del tutto imprescindibile. Abbiamo così a che fare, in molte occasioni, con opere che radicano e ammantano di se stesse l'esistenza dei singoli e delle collettività, cioè con opere che donano un'identità collettiva o contribuiscono a crearla. Sono tratti che venivano tradizionalmente ascritti al mito. In questo senso si è detto che è in atto una rinascenza mitologica. Si può parlare di 'miti d'oggi', a voler citare Barthes^[2], di nuove 'mitologie della ragione', che se da un lato riprendono l'insegnamento dei romantici, dall'altro sono consapevoli della mediazione tecnologica sulla quale fondano la loro efficacia pubblica.

Si ripresenta dunque nuovamente l'incantamento mitico? Certo. Ma non ci sono nuovi dei a guidarci. E questa è la sfida, quanto mai salutare, che abbiamo davanti a noi.

[1] Cfr. a questo proposito H. Nowotny e G. Testa, *Geni a nudo*, Torino, Codice, 2012.

[2] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005.

Bibliografia

Adorno, T.W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972².

—, *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.

—, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979.

—, *Teoria estetica*, nuova ed. it. rivista, a cura di F. Desideri, Torino, Einaudi, 2009.

Argan, G.C., *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

—, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Augé, M., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005.

Barthes, R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005.

Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Beck, U., *Il Dio personale. La nascita della religiosità secolare*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Belting, H., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Beck, 1995; tradotto negli Stati Uniti con significative modifiche con il titolo *Art History after*

Modernism, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

—, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.

—, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Benjamin, W., *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986.

—, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Bertinetto, A., *Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

Bettetini, M., *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Blumenberg, H., *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992.

Bosanquet, B., *Croce's Aesthetic*, in «Proceedings of the British Academy», IX, 1919.

Bourriaud, N., *L'art moderne et l'invention du soi*, Paris, De Noël, 1999.

Breidbach, O. e Vercellone, F., *Pensare per immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Bubner, R., *Esperienza estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

Bürger, P., *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Cantillo, G., *Intervento introduttivo*, in G. Cantillo, C. Ciancio, A. Trione e F. Vercellone (a cura di), *Ontologia*

dell'immagine, Roma, Aracne, 2012.

Cometa, M., *Iduna. Mitologia della ragione*, Palermo, Novecento, 1984.

Creuzer, F., *Descrizione generale dell'ambito simbolico e mistico*, in A. Bäumler, F. Creuzer, J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, Milano, Spirali, 1983.

Croce, B., *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967.

—, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

Cuozzo, G., *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

D'Angelo, P., *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

—, *Estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

—, *Introduzione a G.W.F. Hegel, Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

—, *L'estetica italiana del Novecento*, ed. rivista e aggiornata, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Dal Lago, A. e Giordano, S., *Mercanti d'aura*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Danto, A., *Philosophizing Art. Selected Essays*, Los Angeles-London, University of California Press, 1999.

—, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. di N. Poo, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

—, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della*

storia, trad. it. e cura di M. Rotili, Milano, Christian Marinotti, 2010.

Debord, G., *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, Milano, Sugarco, 1990.

Derrida, J., *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981.

Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

—, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, Paris, Minuit, 2010.

Eco, U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Fabris, A., *Etica delle nuove tecnologie*, Brescia, La Scuola, 2012.

Frank, M., *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

—, *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*, Torino, Einaudi, 1994.

Fumaroli, M., *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*, Milano, Adelphi, 2011.

Gadamer, H.G., *Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage der Vergangenheitscharakters der Kunst*, in A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler (a cura di), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1986.

Gell, A., *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in J. Coote e A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon, 1992.

Gentile, G., *Opere*, vol. VIII, Firenze, Sansoni, 1950.

—, *Opere*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1959.

Gentili, C., «Morte dell'arte» e «Morte di Dio». *Confronti testuali e relazioni concettuali*, in M.C. Fornari (a cura di), Nietzsche. Edizioni e interpretazioni, Pisa, Ets, 2006.

Gethmann-Siefert, A., *Eine Diskussion ohne Ende: Hegels These vom Ende der Kunst*, in «Hegel-Studien», 16, 1981.

—, *Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Ästhetik*, in «Hegel-Studien», 19, 1984.

—, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, in «Hegel-Studien», 25, 1984.

—, *Aesthetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in «Hegel-Studien», 26, 1991.

—, *Ist die Kunst Tot und Zu Ende?*, Erlangen, Palm & Enke, 1994.

Goethe, J.W., *Viaggio in Italia*, trad. it. e illustrazioni di E. Zaniboni, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1959.

Grau, O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2003.

— (a cura di), *MediaArHistories*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2006.

Grau, O. e Weigl, Th. (a cura di), *Imagery in the 21st Century*, Cambridge (MA)-London, Mit Press, 2011.

Griffero, T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Hartmann, E. von, *Ausgewählte Werke*, III: *Aesthetik*, I parte

storico-critica: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlin, Carl Duncker's, 1886.

Hegel, G.W.F., *Estetica*, ed. italiana a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1997.

—, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008.

Heidegger, M., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

—, *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1988.

—, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 2000.

Hugo, V., *L'uomo che ride*, trad. it. di B. Nacci, Milano, Garzanti, 1988².

—, *Prefazione al Cromwell*, in Id., *Sul Grottesco*, trad. it. di M. Mazzocut-Mis, introduzione di E. Franzini, Milano, Guerini e Associati, 1990.

Kauffman, S., *Reinventare il sacro. Una nuova concezione della scienza, della ragione e della religione*, Torino, Codice, 2010.

Kierkegaard, S., *Enten-Eller. Un frammento di vita*, 5 voll., a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1976-1985.

Klee, P., *La confessione creatrice e altri scritti*, Milano, Abscondita, 2004.

Kosuth, J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, introduzione di G. Guercio, Genova, Costa & Nolan, 1989.

Kuhn, H., *Die Vollendung des klassischen deutschen Ästhetik*

durch Hegel, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1931.

—, *Schriften zur Ästhetik*, München, Kösel, 1966.

Lamberti, M.M. e Messina, M.G., *Collage/collages*, Milano, Electa Mondadori, 2007.

Marinetti, F.T., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996³.

Marquard, O., *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, a cura di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1994.

Mathieu, V., *L'attualismo di Gentile e la morte dell'arte*, in «Filosofia», 2, 1992.

Mazzocut-Mis, M., *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

Mondzain, M., *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Milano, Jaca Book, 2006.

Nehamas, A., *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

Nietzsche, F., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1964 ss.

Nochlin, L., *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1979.

Nowotny, H. e Testa, G., *Geni a nudo*, Torino, Codice, 2012.

Osborne, P. (a cura di), *Arte concettuale*, London, Phaidon, 2006.

Paolini, G., *Quattro passi nel museo senza muse*, Torino, Einaudi, 2006.

—, *L'autore che credeva di esistere*, Monza, Johan & Levi, 2012.

Perniola, M., *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980.

—, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la «Società dello spettacolo»*, Roma, Castelvechi, 2005².

Pinotti, A. e Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Milano, Cortina, 2009.

Pippin, R.B., *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Pöggeler, O., *System und Geschichte der Künste bei Hegel*, in A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler (a cura di), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, in «Hegel-Studien», 27, 1986, pp. 1-27.

Pöggeler, O. e Gethmann-Siefert, A., *Kunsterfahrung und Kulturpolitik in Berlin Hegels*, in «Hegel-Studien», 22, 1983.

Ravera, M., *Estetica posthegeliana*, Milano, Mursia, 1978.

Richter, H., *DADA. Arte e antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966.

Rorty, R. (a cura di), *Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1967.

Rosenkranz, K., *Estetica del brutto* (1853), a cura di S. Barbera, introduzione di R. Bodei, Palermo, Aesthetica, 2004³.

Rusconi, G.E., *Cosa resta dell'Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

Sanouillet, M., *Le origini del Dada*, Zurigo, New York, in

L'arte moderna, vol. VII, Milano, Fabbri, 1975².

Schlegel, F., *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967.

—, *Sullo studio della poesia greca*, trad. it di A. Lavagetto, con un saggio di G. Baioni, Napoli, Guida, 1988.

Schwitters, K., *Catalogo della Retrospectiva alla Galleria Marlborough*, London, 1963.

Sciolla, G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 1995.

Sims, K., *Evolving Virtual Creatures*, in *Computer Graphics, Annual Conference Series (SIGGRAPH '94 Proceedings)*, luglio, 1994, pp. 15-22.

Singer, I., *Modes of Creativity*, Cambridge (MA), Mit Press, 2011.

Stirner, M., *L'unico e la sua proprietà* (1845), trad. it. di L. Amoroso, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1986².

Stoichita, V., *La nascita del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

Taylor, C., *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Vasiliu, A., *Eikôn. L'image dans le discours dea trois Cappadociens*, Paris, Vrin, 2010.

Vattimo, G., *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1974.

—, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2011.

Vercellone, F., *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008.

—, *Introduzione a Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009⁸.

—, *Le ragioni della forma*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

Verkauf, W., *Dada. Monograph of a Movement; Monographie einer Bewegung; Monographie d'un Mouvement*, Teufen (CH), Arthur Niggli, 1961².

Villard, G., *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2010.

Wackenroder, W.H., *Scritti di poesia e di estetica*, introduzione di F. Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Wiesing, L., «*Das Mich der Wahrnehmung*». *Eine Autopsie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009.

Zimmermann, R., *Aesthetik, I: Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, Braumüller, 1858.

Indice dei nomi

- Adorno, T.W., [13](#), [19](#), [29](#), [30](#), [62](#), [72](#), [73-80](#), [83](#), [108](#), [128](#), [132](#),
[142](#)
- Agamben, G., [97](#)
- Amoroso, L., [7](#), [136](#)
- Arensberg, W., [69](#)
- Argan, G.C., [19](#), [83-87](#)
- Arp, H., [67](#)
- Augé, M., [21](#), [135](#), [142](#)
- Ayer, A., [92](#)
- Bachofen, J.J., [43](#)
- Bacon, F., [71](#)
- Baioni, G., [10](#)
- Ball, H., [67](#)
- Balzac, H. de, [15](#)
- Barbera, S., [35](#)
- Barthes, R., [143](#)
- Baudrillard, J., [97](#), [101](#), [102](#), [125](#), [128](#), [132](#), [142](#)
- Baumgarten, A.G., [59](#)
- Bäumler, A., [43](#)
- Beck, U., [98](#)
- Beckett, S., [76](#), [78](#)
- Beethoven, L. van, [129](#)
- Bellows, G., [68](#), [69](#)
- Belting, H., [20](#), [40](#), [55](#), [103-109](#), [117](#), [121](#), [140](#)
- Benjamin, W., [29](#), [30](#), [79](#), [80](#), [88](#), [89](#), [104](#), [119](#), [121](#), [131](#), [132](#),
[142](#)
- Bertinetto, A., [118](#)
- Beuys, J., [111](#)
- Biro, P.A., [67](#)
- Blumenberg, H., [9](#)
- Bodei, R., [35](#)
- Boehm, G., [119](#), [120](#)
- Bosanquet, B., [59](#), [60](#)

Bourriaud, N., 21
Breidbach, O., 117, 123
Bubner, R., 101
Bürger, P., 66, 131
Calasso, R., 7
Cantarelli, G., 67
Cantillo, G., 39
Carchia, G., 104
Chiodi, P., 120
Ciancio, C., 39
Colli, G., 18, 43
Cometa, M., 28
Coote, J., 20
Cortese, A., 132
Creuzer, F., 41, 43
Croce, B., 19, 34, 38, 57-61, 113
Cusano, N., 118
Cuvier, G., 14
D'Angelo, P., 37, 38, 57, 96
D'Arezzo, M., 67
Dal Lago, A., 107
Danto, A., 40, 90, 102-104, 108-114, 129
Danton, G.J., 129
Debord, G., 97, 99-101, 125, 128, 132, 142
Derrida, J., 80
Desideri, F., 13
Didi-Huberman, G., 121, 122, 124
Dilthey, W., 48
Dostoevskij, F.M., 7
Duchamp, M., 68-71, 88, 92, 93, 97, 103, 109
Eco, U., 86, 87
Eliasson, O., 22, 134
Emin, T.K., 70-72, 102
Euripide, 46, 47
Fabris, A., 133
Federico III di Danimarca, 128
Fichte, J.G., 13, 118
Fiedler, K., 119, 120
Fornari, M.C., 18, 51
Frank, M., 28
Franzini, E., 35

Freud, L., 71
Fumaroli, M., 70, 71, 97, 102, 103
Gadamer, H.G., 40, 119
Galasso, G., 58
Garelli, G., 29
Gell, A., 20
Gentile, G., 57, 60-62,
Gentili, C., 18, 51,
Gethmann-Siefert, A., 12, 27, 30, 33, 40
Giordano, S., 107
Glauser, F., 67
Goethe, J.W., 14, 15, 48, 51, 117-119
Grau, O., 21, 122, 127-129, 142
Griffero, T., 136
Grosz, G., 67
Guercio, G., 91
Hausmann, R., 67
Hegel, G.W.F., 7, 8, 10-13, 16-19, 21, 25, 26-42, 46, 51, 55,
57-61, 71, 77, 79-81, 87, 89-91, 93-95, 98, 99, 111, 113-115,
125, 127, 130, 135-139
Heidegger, M., 20, 21, 87, 108, 120, 131, 136, 141
Hildebrand, A. von, 120
Hirst, D., 102
Hoffmann, E.T.A., 8
Hotho, H.G., 30
Huebler, D., 88
Huelsenbeck, R., 67
Hugo, V., 15, 35
Humboldt, W. von, 119
Janco, M., 67
Jean Paul (J.P.F. Richter), 8
Judd, D., 89
Jung, F., 67
Kant, I., 12, 20, 31, 106, 128
Kapoor, A., 135
Kaufman, S., 22
Kawara On, 88
Kierkegaard, S., 132, 133
Klee, P., 119, 120, 127
Klingemann, A., 8
Koons, J., 102

Kosuth, J., [89](#), [91-96](#)
Lamberti, M.M., [110](#)
Lipovetsky, G., [102](#)
Long, R., [88](#)
Lüthy, O., [67](#)
Maffesoli, M., [142](#)
Marinetti, F.T., [63-65](#)
Marquard, O., [104](#)
Marx, K., [80](#), [100](#)
Mathieu, V., [60](#)
Mazzocut-Mis, M., [15](#), [35](#)
Merker, N., [11](#)
Merleau-Ponty, M., [119](#), [120](#)
Messina, M.G., [110](#)
Mitchell, W.J.T., [119](#)
Mombello-Pasquali, F., [67](#)
Montinari, M., [18](#), [43](#)
Moretti, G., [43](#)
Morin, E., [134](#)
Morosini, A., [67](#)
Morris, R., [88](#)
Morris, W., [109](#)
Mozart, W.A., [129](#)
Nehamas, A., [106](#)
Nicolin, F., [30](#)
Nietzsche, F., [7](#), [18](#), [40-54](#), [77](#), [78](#), [96](#), [140](#), [141](#)
Nochlin, L., [13](#), [14](#)
Nowotny, H., [141](#)
Oldenburg, C., [110](#)
Osborne, P., [87](#)
Paolini, G., [126](#)
Passaro, M., [83](#)
Perniola, M., [97](#), [100](#), [101](#)
Pinotti, A., [119](#), [121](#), [131](#)
Pippin, B., [17](#)
Platone, [58](#), [113](#), [114](#), [132](#)
Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo), [73](#), [117](#)
Pöggeler, O., [12](#), [30](#), [33](#)
Pollock, J., [114](#)
Prampolini, E., [67](#)
Preiss, G., [67](#)

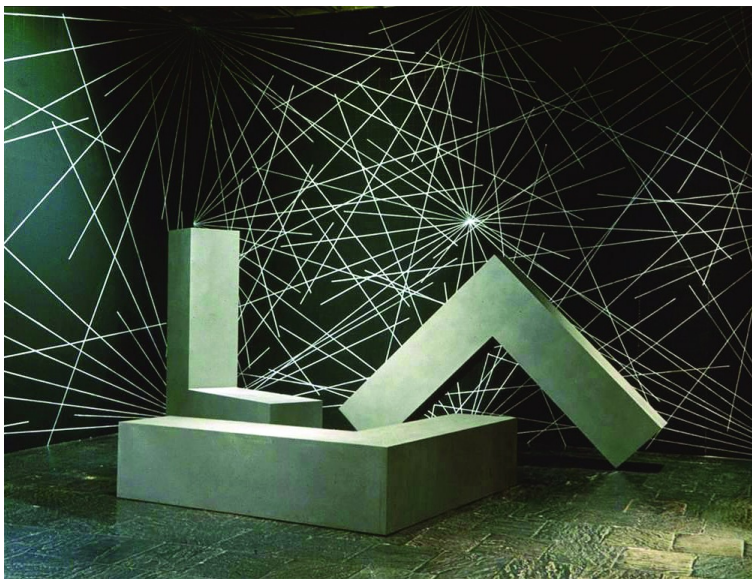
Rauschenberg, R., 70, 85
Ravera, M., 27
Richter, H., 67, 70
Robert, É.-G. detto Robertson, 129
Robespierre, M. de, 129
Rorty, R., 119
Rosenkranz, K., 35
Rotili, M., 90
Ruscha, E., 89
Rusconi, G.E., 98
Saint-Hilaire, G., 14, 15
Saint-Hilaire, I., 14, 15
Sanouillet, M., 68
Sartre, J.P., 108
Schelling, F.W.J., 28, 31
Schiller, J.C.F., 78
Schlegel, F., 9, 10, 28, 35
Schwitters, K., 68
Sciolla, G.C., 83
Shakespeare, W., 76
Shelton, A., 20
Sherman, C., 102
Sims, K., 137
Singer, I., 22
Socrate, 46, 47
Sofocle, 29, 32
Somaini, A., 119, 121, 131
Stella, F., 89
Stirner, M., 7
Stoichita, V., 80
Taylor, C., 98
Testa, G., 141
Thäuber, G., 67
Trione, A., 39
Tzara, T., 67
Valéry, P., 77, 78
Van Rees, A., 67
Van Rees, R., 67
Vasiliu, A., 118
Vattimo, G., 41, 131
Vercellone, F., 16, 20, 39, 72, 117, 123

Verkauf, W., 66
Villard., G., 13
Von Hartmann, E., 34
Wackenroder, W.H., 15, 16
Wagner, W.R., 50
Walgenstein, R., 128
Warburg, A., 122, 124,
Warhol, A., 66, 71, 89, 102, 103, 108-111, 113, 114, 125
Weber, M., 20, 141
Weigl, Th., 122
Wiesing, L., 120
Yorck von Wartenburg, L.D.P., 48
Zaniboni, E., 118
Zimmermann, R., 34

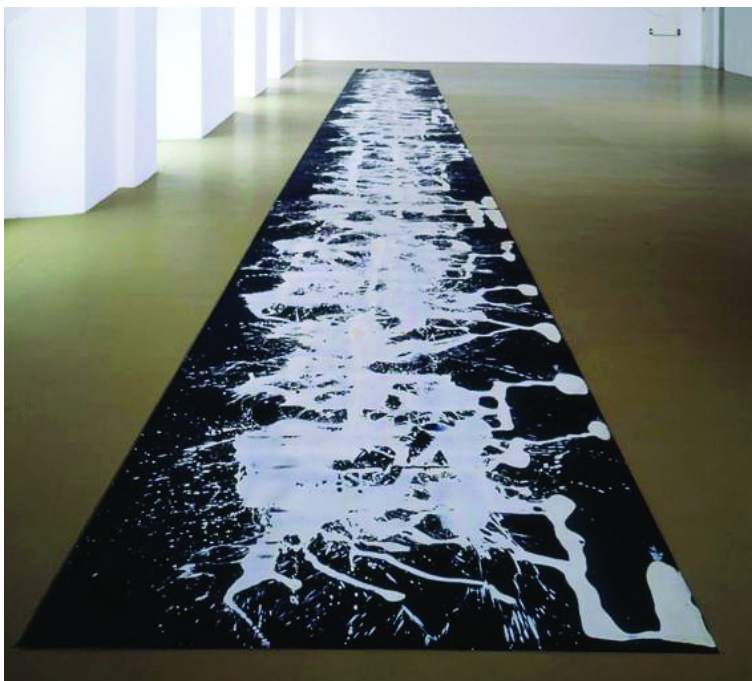
Immagini



1. Tracey Emin, *My Bed*, 1998.



2. Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1965.



3. Richard Long, *Waterline*, 1989, Castello di Rivoli.



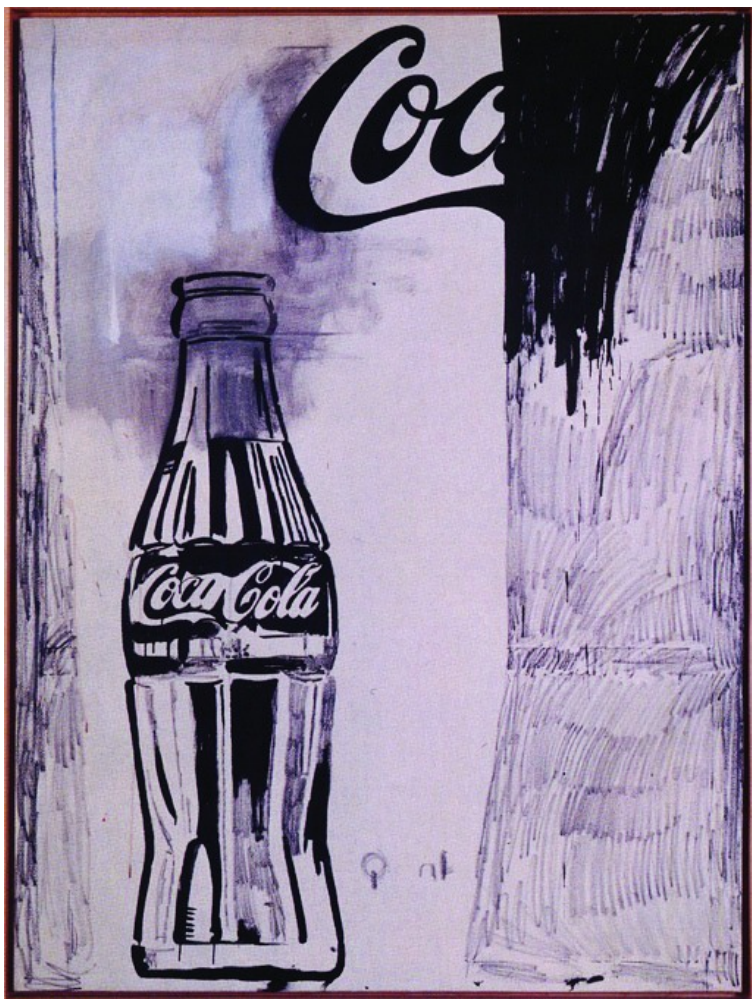
4. Joseph Kosuth, *Five words in blue neon*, 1965.



5. Frank Stella, *Empress of India*, 1965, New York, Museum of Modern Art.



6. Donald Judd, *Untitled*, 1989.



7. Andy Warhol, *Coca-Cola*, 1960, Atlanta, World of Coca-Cola Museum.



8. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, London, Tate Modern, 2003.



9. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004-2006, Millennium Park a Chicago.